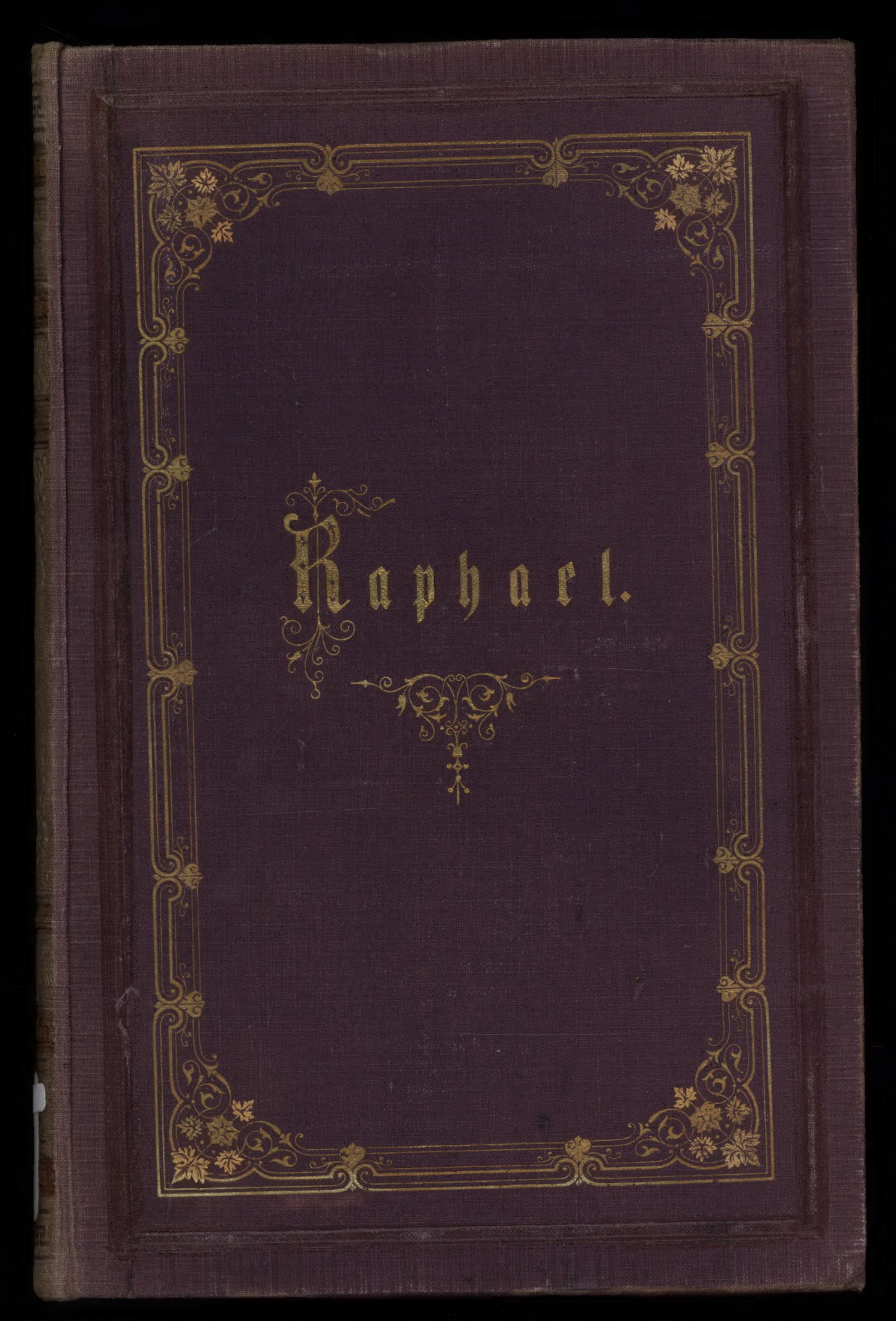
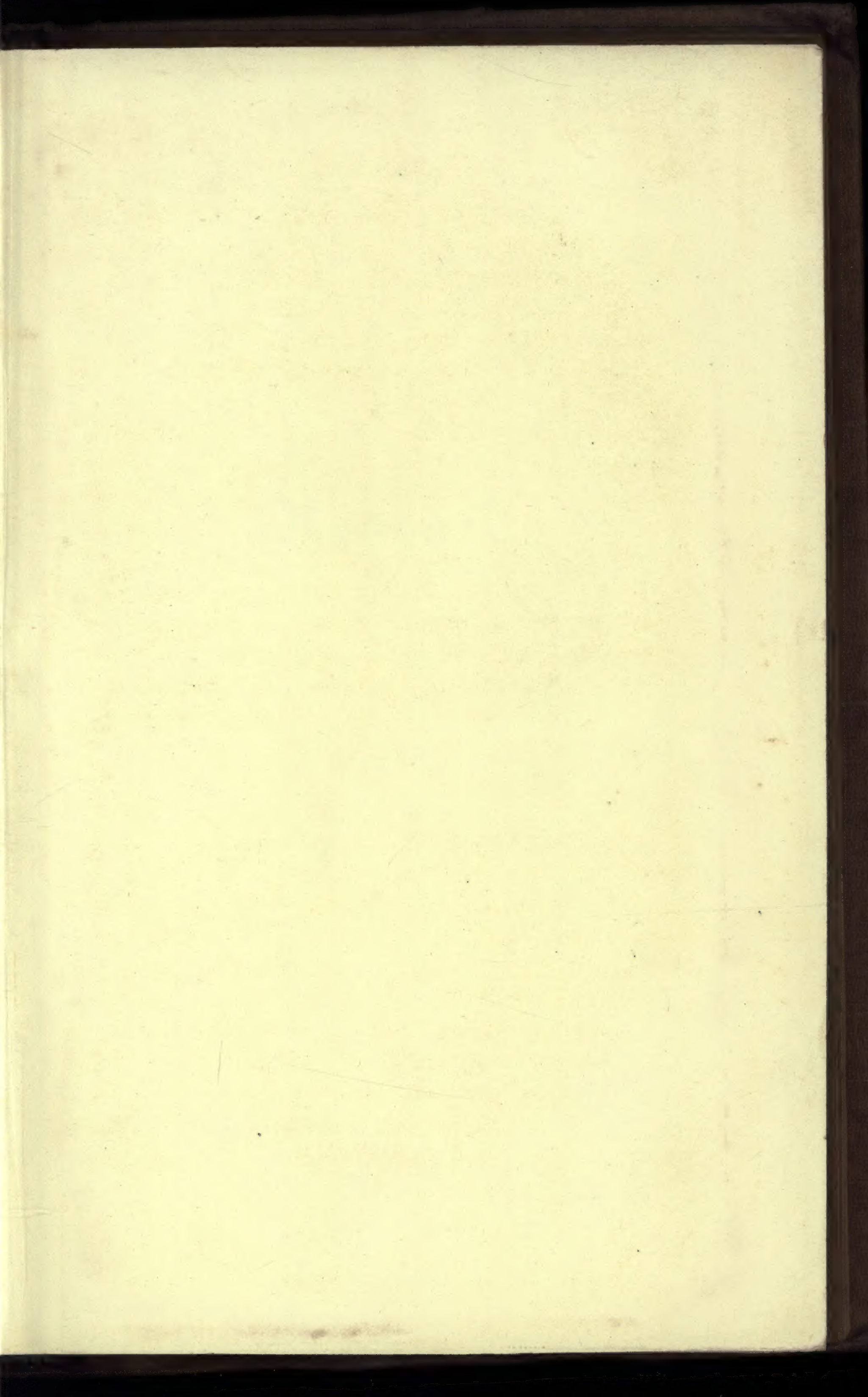
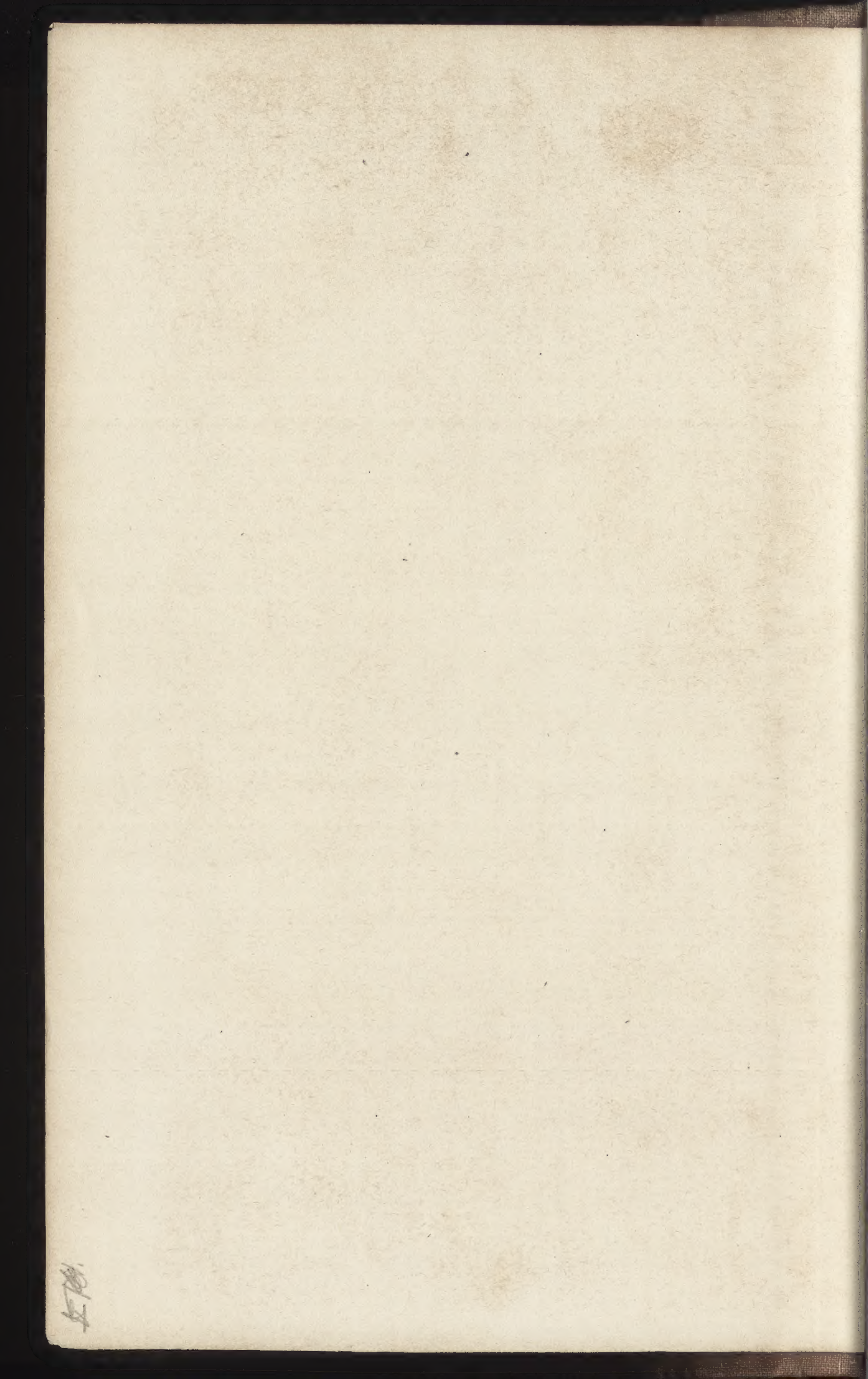
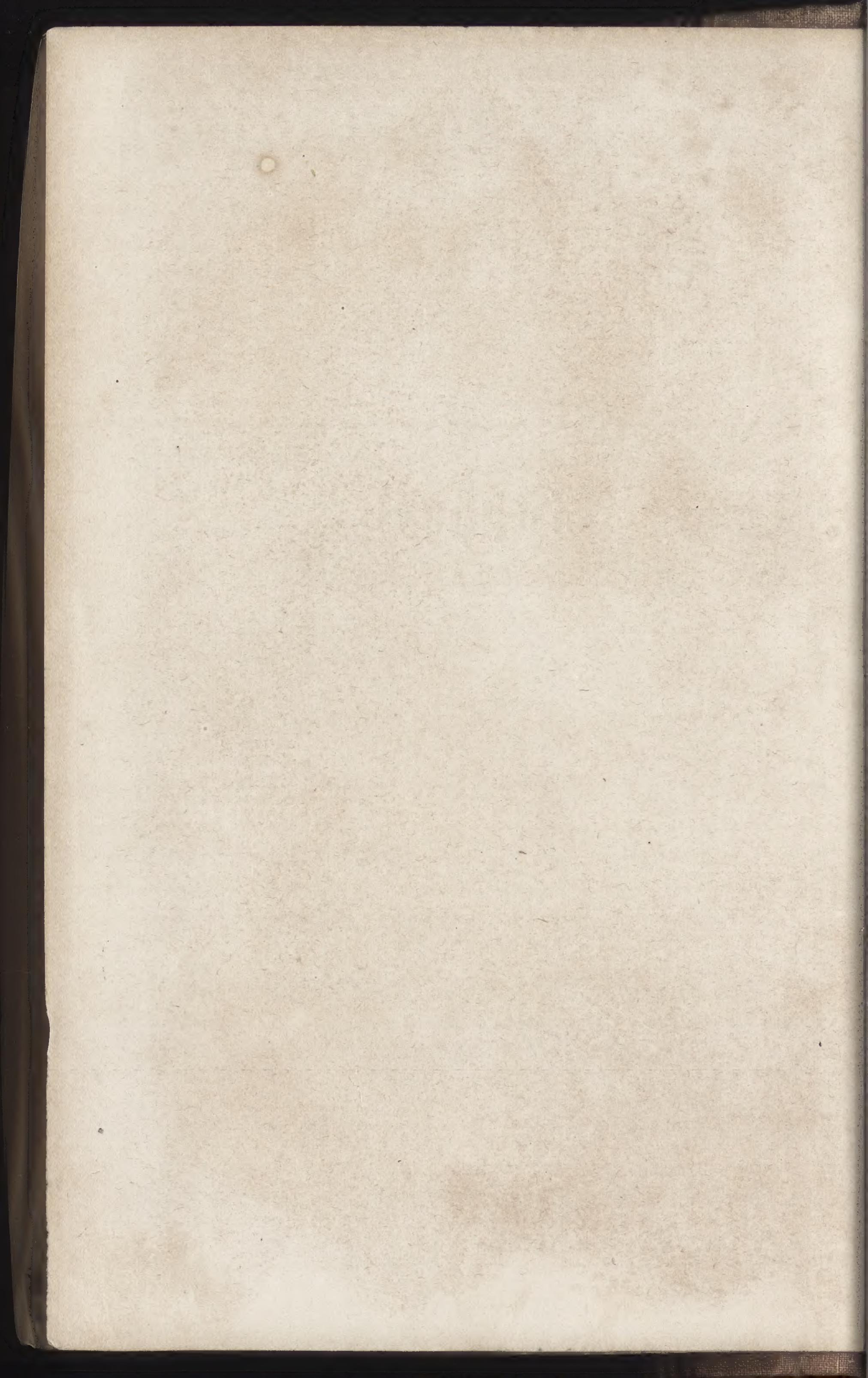

Raphael.





Raphael.



Raphael.

Von

Ernst Förster.

Zweiter Band.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1868.

Vorrede.

Während des Drucks vom ersten Bande und im Laufe dieses Jahres sind einige Bücher erschienen, deren Gegenstand — wenigstens zum Theil — das Leben und die Werke Raphael's bilden, und die als wesentliche Beiträge zur italienischen Kunstgeschichte betrachtet werden müssen; weßhalb ich ihrer hier zu gedenken mich für verpflichtet halte, wie ich in der Vorrede zum ersten Bande die verwandten literarischen Arbeiten besprochen habe. Es sind diese: Charles Clément, Michel Ange, Léonard de Vinci, Raphael etc. 2me éd. Paris 1867. — A. F. Rio, Michel-Ange et Raphael avec un supplément sur la décadence de l'école Romaine, Paris 1867. — J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, A new History of Painting in Italy, etc. Vol. III. 1866.

Von dem anderweitigen Inhalt dieser Bücher absehend beschränke ich mich hier natürlich auf das, was sie in Beziehung auf Raphael enthalten.

Die beiden ersten haben das gemein, daß sie für einen größern Leserkreis bestimmt sind, bei welchem sie nicht allein Liebe zur Kunst, sondern auch soviel Kenntniß von den bedeutendsten Kunstschöpfungen (namentlich Raphael's) voraussetzen, daß deren Name, oder allgemeine Bezeichnung, ohne näher eingehende Beschreibung genügen muß, um für die daran geknüpf-

ten Betrachtungen und Bemerkungen eine ausreichende Anschauung im Gedächtniß zu haben. Beide halten sich somit in den Grenzen der Charakteristik Raphael's vom insonderheit künstlerischen, wie vom allgemein menschlichen Gesichtspunkt aus, und bestimmen danach ihre Auffassung und Beurtheilung der Werke, ohne gerade in kritische Untersuchungen über Aechtheit und Zeitfolge sich besonders tief einzulassen. Wesentlich aber unterscheiden sich Beide darin, daß Clément dem Fortschreiten Raphael's von der Schule Perugino's zu und auf den Wegen der Renaissance mit voller Zustimmung folgt, während Rio mit Herz und Sinn an dem den Jugendwerken Raphael's inwohnenden kirchlich-religiösen Geiste der umbrischen Schule festhält, und den Uebergang zu einer mehr weltlichen Richtung als das Betreten eines Irrwegs bezeichnet und namentlich an der Darstellung mythologischer Gegenstände, wodurch dem Heidenthume Thüre und Thor geöffnet würde, ein großes Aergerniß nimmt.

Clément verwirft übrigens nicht etwa unbedingt und ohne Unterschied die Grundzüge der umbrischen Schule. Er betont aber nachdrücklich den Gegensatz zwischen der „innigen Religiosität der ältern Meister", eines Bonfigli &c., und der „Schwäche, systematischen und conventionellen religiösen Sentimentalität ihrer Nachfolger, des Perugino, Pinturicchio u. A." und rühmt dagegen Raphael, der, nachdem er „viele Jahre unter dem geheiligten Joch geblieben, zu dem fruchtbaren Feld des Naturalismus überging, wenn er auch dann gleichwohl die Merkmale seiner Herkunft behielt". Daneben aber unterschätzt er offenbar Raphael's schöpferisches Vermögen, wenn er vom einseitigen Standpunkte Michel Angelo's aus in dessen, vom Bewußtsein seiner unnahbaren Originalität eingegebenes Urtheil einstimmt, „daß Raphael mehr seinem Studium, als seiner Naturanlage verdanke." So kommt es, daß er in der „Grablegung" nur

eine Wiederholung Mantegna's, in den „Sibyllen" eine Nachahmung Michel Angelo's findet; daß die Betende im Burgbrand, die Gruppe des seinen greisen Vater rettenden Mannes daselbst, die Figuren der Sanftmuth und der Gerechtigkeit im Constantinsaal, sowie manches andere für ihn „langweilig" sind. Aber er ist kein Gegner des Idealismus Raphael's, den er mit Hegel's Worten rechtfertigt: „In Betreff der Formen und der Art des Ausdrucks nimmt der Künstler nicht alles was er in der Natur findet, und weil er es so findet. Wenn er die Natur zum Modell nimmt, geschieht es nicht, weil sie es so oder so geformt hat, sondern weil sie es gut gemacht hat. Nun, dieses „gut" ist etwas mehr, als das Wirkliche selbst, das unsern Sinnen sich darbietet." Das heißt freilich die Natur könne über sich selbst hinausgehen, während dieß vom Naturalismus mit Recht bestritten, vom Idealismus dagegen gerade als Aufgabe der Kunst in Anspruch genommen wird!

Die Darstellung Clément's und die Beurtheilung der Raphaelischen Werke beruht fast durchgängig auf eigner und zwar unbefangener Anschauung eines klaren Blickes und eingehendem Verständniß; doch hält sie sich nicht frei von Widersprüchen. So sagt er: „Die Wandgemälde im Vatican, in Della Pace, der Farnesina und in S. Maria del Popolo müssen ohne Zweifel als die importanteste Partie Raphael's, als das wirkungsvollste Ergebniß seines Genies betrachtet werden." Dann aber sagt er von den „Tapeten": „Hier zeigen sich Raphael's hervorragende Eigenschaften in ihrer ganzen Größe: Kraft und Originalität der Erfindung, Schönheit der Form, Einfachheit der dramatischen Darstellung, Klarheit der Gruppierung, richtige Lichtvertheilung, großer Styl der Gewandung; alles vereint!" In der Transfiguration hat Raphael, nach Clément's Ansicht, „den Eindruck der Einheit, der jedem Kunstwerk eine Nothwendigkeit

ist, vernichtet. Die untere Gruppe macht eine melodramatische Wirkung." Dennoch, und obschon er vieles in Raphael's Werken langweilig, conventionell findet, rühmt er von ihm, „daß er bis zum Tode die Jugendfrische in seinen Arbeiten bewahrt habe", ein Ausspruch, der — wenn er auch einen Widerspruch gegen sich selbst enthält — allein hinreicht, sein Buch den Freunden der Raphaelischen Kunst lesenswerth zu machen.

In A. F. Rio's Buch tritt uns der tiefsinnige, strenggläubige Katholik, der Kenner und Verehrer hochmittelalterlicher Cultur und Lebensanschauungen, wie wir ihn aus seinem höchst schätzbaren Werke „L'Art Chrétien. Paris et Friburg-en-Brisgau. 1861." kennen, entgegen mit dem hohen Ernst idealer Auffassung, mit der Wärme moralischer und religiöser Anschauungen und Empfindungen, die sich in einzelnen Fällen bis zum Feuer sittlicher Entrüstung steigert; mit umfassender, auf vieljährigen Studien und wiederholter Betrachtung der Werke gegründeter Kenntniß, einer einnehmenden Sprache und einer seltenen Reinheit und Schönheit des Vortrags.

Mit den Worten der Einleitung: „Die umbrische Schule ist in der Malerei, was in der Poesie der Hymnus" kennzeichnet er sogleich den Standpunkt, den er den Werken Raphael's gegenüber einnimmt; wenn er auch nicht ansteht, eine scharfe Scheidelinie zu ziehen zwischen Perugino's und Pinturicchio's frühern und spätern Leistungen; und gern zugibt, „daß Raphael ungeachtet seiner Verehrung der antiken Kunst (die er zuerst in der Grazien-Gruppe in Siena kennen gelernt) und ungeachtet der Einwirkung des Naturalismus in den Cartons von Michel Angelo und Leonardo, immer er selbst geblieben sei. Aber — sagt er weiter — wie viel Schönes er geschaffen, wie sehr er namentlich die heilige Jungfrau zu verherrlichen gestrebt — über alles ist es ihm nur in der Madonna del Granduca gelungen,

vor welcher die Worte fehlen um die Bewunderung auszudrücken, die sie uns einflößt; ein Werk, das wie kein anderes der christlichen Kunst die Eigenschaften einer himmlischen Vision hat und in welchem er die göttliche Harmonie, die bei dessen Ausführung seine Seele durchklang, in einer Weise wiedergab, wie nie wieder bei seinen nachfolgenden Gemälden, wenn sie auch ein Zeugniß sein mochten für seine fortschreitende Entwickelung.

Aber eben in diesen huldigt er nicht mehr religiösen Eingebungen, sondern ästhetischen Anforderungen; in der H. Familie Canigiani, in der Madonna mit der Nelke, der Vierge au ligne, der Madonna aus dem Hause Niccolini (j. Lord Cowper), deßgleichen aus dem Hause Colonna, im Reveil de l'Enfant, den Madonnen Tempi, — della Tenda — di Loreto — Aldobrandini — Orleans — della Sedia! und der Vision des Ezechiel — herrscht — an der Stelle des Göttlichen das menschlich Rührende, an der Stelle der Andacht — der Cultus des Schönen, so daß man davor nicht beten, davon noch kaum als von Madonnen und h. Familien sprechen kann." Und so ist dem Verf. von den Fresken des Vaticans „trotz Göthe*) und des protestantischen Geschichtschreibers Papst Leo's X., aber mit Friedrich Schlegel, die Disputa das vorzüglichste Werk nicht nur Raphael's sondern aller, auch mit vollstem Recht bewunderten Bilder. Hier herrschen noch die umbrischen Traditionen; Raphael aber, indem er über sie und über sich hinwegschritt, bezeichnete — so scheint es — die verhängnißvolle Grenze, über welche hinaus nicht zu gehen war, wenn die Kunst noch eine christliche sein wollte."

---

*) Kunst und Alterthum Bd. 3. Heft 2. p. 150. „Der passive Beschauer, der Dilettant, wird von der Anmuth in Raphael's früheren Arbeiten mehr angezogen und ist geneigt, sie höher zu achten, als die Werke der spätern Zeit; aber der ernstere Forscher, tiefer in das Wesen der Kunst Eindringende, gesteht mit vollem Recht diesen (spätern) den Vorzug zu.

Hinsichtlich der Erklärung des Bildes hält sich Rio, ohne eine eigne zu suchen, an die traditionelle (des Vasari und Ghisi): daß Raphael darstellen wollte, wie die H. Dreinigkeit durch ihr unmittelbares Erscheinen dem Streit über die Transsubstantiationslehre ein Ziel gesetzt habe. — Da nun die „Schule von Athen," nach Rio's Ansicht, außerhalb der christlichen Kunst liegt, so läßt ihn folgerichtig die Erklärung dieser „räthselhaften Composition" sehr gleichgültig, „da hier die ästhetische Frage alle andern überwiegt." Und fast scheint es, als wolle Rio bei religiösen Gegenständen der Schönheit und Anmuth den Weg ganz verlegen, wenn er von den Sibyllen in S. Maria della Pace sagt, „daß sie, ihrer Gewandungen entkleidet, recht wohl die drei Grazien und eine Parze vorstellen könnten."

Zu den Werken Raphael's, die er am höchsten stellt, zählt er das Spasimo di Sicilia, die Madonna di S. Sisto, die Tapeten und die Transfiguration; und beklagt es tief, daß ihn architektonische, und gar antiquarische Aufträge, „die ihn zur Antike getrieben," von seinem eigentlichen Beruf getrennt hätten.

Aber „Raphael war noch häufiger als Christ, denn als Künstler, seinen umbrischen Traditionen untreu." Damit deutet Rio nicht nur auf das Verhältniß zu Margherita (der s. g. Fornarina), sondern auch daß er ihr Bildniß in vielen seiner Gemälde angebracht, ja sogar zur Sixtinischen Madonna verwendet habe. „In seinem letzten Willen bedachte er (zunächst nach den Verwandten) gerade Diejenigen, die ihn auf den Weg des Verderbens geführt: Margherita, Giulio Romano (diesen finistren Namen, den entartetsten seiner Schüler) und Bibiena, in dessen Dienst er seine Phantasie und seinen Pinsel beschmutzt hatte."

Und wenn nun Raphael sich seine Grabstätte im Pantheon erwählte, so hat das (nach Rio) sicher eine doppelte Bedeutung:

„er befriedigte damit seine Liebe zum heidnischen Alterthum, aber er erinnert sich auch, daß das Pantheon zur Kirche S. Maria ad Martyres geworden, und stellt als Hüterin und Beschützerin seiner Seele die Heilige Jungfrau an sein Grab."

Der mit großer Entschiedenheit festgehaltene Widerwille gegen die Verweltlichung der christlichen Kunst hindert indeß Rio nicht, „die hellenische Anmuth" in Raphael's Werken zu erkennen und die Fülle der Schönheit darin zu bewundern; allein er hält ihn auf einer Höhe, zu welcher die Reize des Erdenlebens nicht erwärmend emporreichen, und auf welcher nur das Werth hat, was nach noch höhern Regionen zeigt und trägt.

Zu den besonders beachtenswerthen Andeutungen, die das Buch enthält, rechne ich die Werthschätzung des Studiums der Kupferstiche Marc Antons nach den Handzeichnungen Raphael's, durch welche sichtbare Lücken in seinen bisherigen Biographien ausgefüllt werden könnten; wobei er auf einen Aufsatz von M. Charles Blanc in der Gazette des Beaux-Arts, Septembre 1863 verweist. — Auch ist das „Supplément" nicht zu übersehen, in welchem er sich über die Schüler Raphael's ausspricht und die Gründe des Verfalls der Kunst nach ihm aufdeckt, und die er nicht — wie es häufig gesagt und trotz aller Widerlegung wieder gesagt und behauptet worden — im Protestantismus sieht, sondern (außer der Vorliebe für das Antike, Heidnische) darin, daß Raphael für Alle, die ihm folgten, arbeitete, statt sie (wie Leonardo seine Schüler) arbeiten zu lehren; so daß sie ohne ihn den Halt verloren, die Welt aber noch immer in ihnen Raphael selbst zu sehen glaubte.

Crowe's und Cavalcaselle's History of Painting in Italy darf man wohl, ohne ernste Widerrede zu befürchten, neben Schnaase's Allgemeiner Kunstgeschichte als die bedeutendste kunstgeschichtliche Arbeit unsrer Tage anführen.

Nicht allein, daß die Verfasser die einschlägige Literatur alter und neuer Zeit in größter Ausdehnung und mit kritischer Einsicht zu Rathe und Beweisführung gezogen; und die darin niedergelegten Nachrichten von verlorenen und zu Grunde gegangenen Werken sorgfältig gesammelt und eingetragen: so haben sie auch eine so vollständige Kenntniß italienischer Malereien — ob sie in Museen und Galerien, in Kirchen, Klöstern oder im Privatbesitz, ob in Italien, Deutschland, Frankreich oder wo sonst in Europa sich befinden — durch eigne Anschauung und das eingehendste Studium sich erworben, wie vor ihnen Niemand sich dessen rühmen kann. In der That scheint namentlich in Italien kein Ort so klein und entlegen, keine Kirche, kein Convent so versteckt und vergessen, daß sie nicht da gewesen und Materialien für ihr Werk gesammelt. Und wer aus eigner Erfahrung weiß, wie vielen äußern Hindernissen man auf solchen Wegen begegnet, wie wenig man bei anhaltendem, ernstem Studium von Kunstwerken in 4—6—8 Stunden in sein Notizbuch eintragen kann, der muß verwundert sich fragen, wo die Verfasser die Zeit hergenommen zu ihren detaillierten Beschreibungen und Beurtheilungen von Gemälden, deren Zahl in die Tausende reicht?

Nächst einer so beispiellosen Vollständigkeit ist das genannte Werk durch den darin herrschenden kritischen Scharfblick ausgezeichnet. Ich weiß nicht, in welcher Weise die Verfasser sich in die Arbeit getheilt; aber aus persönlicher Bekanntschaft mit Cavalcaselle weiß ich, daß dieser eine seltene Begabung hat für das Erkennen und Unterscheiden der einzelnen Künstlerweisen, für das, was — wie man sich ausdrückt — den „Kunstkenner“ macht.

Der dritte Band, der die Meister vom Ende des 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts, in Toscana und Umbrien zum Gegenstand hat, beschäftigt sich noch nicht geradezu mit

Raphael; allein die Abschnitte über die umbrische Schule, über Perugino, Pinturicchio, Spagna, Eusebio und andere seiner Zeitgenossen geben den Verfassern häufig Gelegenheit, von ihm und seinen Jugendwerken zu sprechen, wobei sie sich denn öfter in Widerspruch mit fremden Ansichten und Urtheilen befinden.

Die Kunstkennerschaft ist sicher eine sehr ernste Sache, da ohne sie die Kunstgeschichte — wenn sie sich etwa nur auf Documente, auf Original-Quittungen oder gar nur auf Traditionen 2c. stützen wollte — auf ziemlich schwachen Füßen einhergehen würde. Sie hat aber auch ihre heitern Seiten! Der Kunstkenner, oder der sich für einen hält, ist von der Alleingültigkeit seines Urtheils so überzeugt, daß er verächtlich, oder im besten Fall mitleidig auf Andersdenkende oder Ungläubige herabsieht, es aber vorkommenden Falls nicht verschmäht, seine Behauptungen wie seine Geringschätzung noch durch anderer Autoritäten gleichlautende Urtheile zu verstärken, gesetzt auch, diese Autoritäten ständen in andern Fällen mit ihm und unter sich in Widerspruch.

Dieß so gewöhnliche Bewußtsein der Kunstkenner von ihrer Ueberlegenheit könnte sich leicht zu mäßiger Bescheidenheit mildern, wenn sie der Täuschungen gedächten, denen so viele ihrer Collegen von jeher ausgesetzt gewesen, der Widerrufe, zu denen unwidersprechliche Belehrung oder auch klarere Erkenntniß sie gezwungen. Mußte nicht selbst Giulio Romano in Mantua vor dem Bildniß Leo's X., das er dem Vasari als das Original Raphael's zeigte, und in welchem er diesem die Stellen nachwies, die er selbst darauf gemalt haben wollte, sich von eben diesem belehren und überzeugen lassen, daß es eine Copie, und zwar von Andrea del Sarto sei! Hat sich nicht Winkelmann, der große Kenner der antiken Kunst, durch einen Jupiter und Ganymed täuschen lassen, daß er das ganz moderne Machwerk als ein

antikes Wandgemälde im Stich veröffentlicht hat! Und nun gehe man durch die Galerien, deren Directoren doch von jeher Kunstkenner waren, oder dafür gelten, und frage nach der Berechtigung so vieler Raphael's und Leonardo's, Tizian's, Correggio's, Claude Lorrain's und Rubens &c., von den Privatsammlungen nicht zu sprechen!

Daß über die Urheberschaft und Ausführung der Sixtinischen Madonna jemals eine Meinungsverschiedenheit unter den Kennern geherrscht haben könne, wird kaum glaublich erscheinen. Graf Lepel aber stellte (in einer besondern Schrift und im Artistischen Notizenblatte von 1825) unter Beifügung vieler angeblicher Beweisgründe und mit Berufung auf Hofrath Aloys Hirt's Uebereinstimmung die Behauptung auf: „die Sixtinische Madonna ist ein Werk des Timoteo Viti." Hirt, der berühmte Kunstkenner in Berlin, trat der Berufung auf ihn mit der Erklärung entgegen, „daß derjenige, der glauben möchte, daß Timoteo della Vite bei der Madonna di S. Sisto die Hand im Spiele gehabt habe, sicherlich im Irrthum sei;" fügte aber hinzu: „Es wird keinen Kundigen befremden, wenn ich behaupte, daß Raphael diese Arbeit dem Fattore (Francesco Penni) anvertraut hat." Wer von Beiden ist nun der Kenner?

Der große und verdienstvolle Kunstforscher, B. v. Rumohr, hat nicht nur eine Anzahl Bilder dem Raphael zugeschrieben, die diesen Namen durchaus nicht haben aufrecht halten können, sondern er ist auch (im III. Bde. der „Italienischen Forschungen") mit der fast unbegreiflichen Behauptung aufgetreten, „daß die Ausführung der Grablegung Borghese großentheils dem Ridolfo del Ghirlandajo zuzuschreiben sei."

Die Kunstkennerschaft Passavant's — namentlich in Betreff Raphael's — wird nicht leicht Jemand in Zweifel ziehen. Wie wenig er mit v. Rumohr's Urtheilen übereinstimmt, weiß

Jeder, der seinen „Rafael" kennt. So sehr achtet man ihn als Autorität, daß man eine abweichende, selbständige Ansicht über Aechtheit oder Unächtheit eines Gemäldes mit seinem bloßen Namen niederzuschlagen pflegt. Nun aber vergleiche man seine eigenen Ansichten und Urtheile des I., II. und III. Bandes unter einander! Soll der Glaube an die Unfehlbarkeit seiner Kennerschaft nicht leiden, wenn er ein Bild im Berliner Museum (Bd. I. S. 24) dem Giovanni Santi zuschreibt und einen Kinderkopf daraus als das Bildniß des dreijährigen Söhnchens Raphael in Kupfer stechen läßt, alsdann aber im dritten Bande, S. 5 davon sagt: „das schöne Bild (dessen apokryphe Inschrift mit dem Namen Jo. Sanctius entfernt worden) ist ein Werk des Timoteo Viti"? Ferner, wenn er von der „Geburt Christi im Vatican" (im I. Bde. S. 57) sagt, es sei ein etwas schwaches Bild nach einer Composition des Perugino, von einem seiner Schüler ausgeführt, worin aber entschieden der Kopf des Joseph von Raphael's Hand sei"; sodann (Bd. II. S. 5): „Raphael's Mitwirkung zu diesem Bilde wird durch eine Handzeichnung von ihm in der Sammlung des Brittischen Museums über allen Zweifel erhoben"; und endlich (Bd. III. S. 81): „dieses Gemälde ist ein Werk, welches Giovanni, lo Spagna genannt, für die Klosterkirche der Minori riformati della Spineta bei Todi im Jahre 1507 ausgeführt, und wofür er 200 Ducaten in Gold erhielt. — Das Berliner Museum besitzt eine Anbetung der Könige auf ungrundierter Leinwand, angekauft 1833 als ein Gemälde Raphael's (vgl. I. 147). Im Bd. I. p. 66 bezeichnet es Passavant als ein „bedeutendes Werk Rafael's, das er aus Dankbarkeit für gastfreie Aufnahme in der Abtei zu Ferentillo dort gemalt habe." Auch im Bd. II. p. 16 wird Raphael's Urheberschaft dafür — nur mit Ausnahme der Einfassung — aufrecht erhalten; im Bd. III. p. 85 werden aber

eine Anzahl Gründe aufgeführt, „welche für die Ansicht sprechen, daß Rafael nicht der Meister jener Anbetung der Könige ist, und jene unterstützen, welche sie dem Spagna zuschreibt.“ Doch genug der Beispiele, deren Aufzählung sich leicht noch vermehren lassen würde, die aber hinreichen, einem von Passavant's Aussprüchen abweichenden Urtheil auch einige Berechtigung zuzugestehen, da er sie ja selbst leicht in einem vierten Bande oder in einer neuen Auflage seines Werkes hätte anerkennen können.

Diese Berechtigung dürften nun wohl zunächst Crowe und Cavalcaselle in Anspruch nehmen, deren Autorität — freilich je nach Umständen abwechselnd — angerufen wird. Die obenerwähnte Handzeichnung „Rafael's“ (nach Passavant) im Britischen Museum erklären sie mit manchen andern von Passavant ihm zugeschriebenen als „nicht von Raphael“. (Crowe ꝛc. III. p. 224. 304. 306.) — „Die Erzengel Michael und Raphael“ aus der Certosa zu Pavia, die Passavant (II. p. 6) unbedingt dem Raphael zuschreibt, erklären Crowe und Cavalcaselle (III. p. 223) ebenso unbedingt für Perugino's Arbeit. Ganz in gleicher Weise widersprechen sie der Ansicht Passavant's (I, 77; II, 31; III, 88), daß das Gebet am Oelberg (bei Mr. Fuller Maitland aus Palazzo Gabrielli in Rom) von Raphael sei, und führen es (III, 308 f.) unter den Arbeiten Lo Spagna's auf.

Auffallender wird der Widerspruch solcher Kenner, wenn die Rollen wechseln, wenn z. B. Crowe ꝛc. (III, 315) den „Gott Vater“ in der Magliana bei Rom als nach einer Zeichnung von Raphael „aus der Zeit der Deckenbilder im Saal des Heliodor, in seinem besten Geiste concipiert“, aber von ihm selbst nicht ausgeführt, bezeichnet; Passavant aber (II, 350) von dem Bilde sagt, daß es von einem Schüler Raphael's erfunden und ausgeführt sei. — Von einer h. Jungfrau in der Glorie, die dem von andern Heiligen umgebenen S. Thomas ihren

Gürtel gibt, und die Passavant (I, 130; II, 414) als ein von Raphael componiertes und 1508 unvollendet in Florenz zurückgelassenes Gemälde bezeichnet, sagen Crowe und Cavalcaselle (III, 540 not.), „daß sie in demselben nichts von (Fra Bartolommeo, noch von) Raphael sehen können, daß die technische Behandlung der des Ridolfo Ghirlandajo gleiche, daß aber die Composition wesentlich dem Granacci gehöre.“ Wie weit auseinander liegen solche Kenner-Wahrsprüche!

Uebrigens äußern sich Crowe und Cavalcaselle häufig derart, daß an Einem Bilde die Weisen verschiedener Meister sichtbar sind, wie z. B. (III, 247) an dem Gekreuzigten in La Calza zu Florenz, nach Vasari von Perugino, bei welchem Gemälde „im Täufer etwas Perugineskes, im Hieronymus und der Magdalena mehr von Signorelli ist, während Christus selbst an Filippino und Raffaelino del Garbo erinnern.“ Fast möchte man lächeln, wenn sich die Kennerschaft so fein zuspitzt, da sie damit das Ansehn gewinnt, als wolle sie freie Hand behalten, vorkommenden Falls sich in letzter Instanz für Einen oder den Andern zu entscheiden, ohne in einen Widerspruch mit sich selbst zu gerathen. Unter solchen Umständen, daß die anerkanntesten Kunstkenner theils mit sich selbst, theils unter einander verschiedener Meinung sind, oder ihre Unsicherheit zu verbergen suchen, wird auch noch andern Sterblichen ein selbständiges Urtheil freistehen. Ich habe von dieser Berechtigung Gebrauch gemacht, wenn ich (abweichend von Passavant II, 31) in dem H. Sebastian aus der Sammlung des Grafen Lochis, jetzt in der öffentlichen Galerie zu Bergamo, nach Erfindung, Zeichnung und Ausführung ein Werk des Pietro Perugino und nicht des Raphael gesehn; wenn ich den Christus mit den Wundmalen, früher bei dem Grafen Tosi, nun in der öffentlichen Galerie zu Brescia (Passavant II, 45), nicht

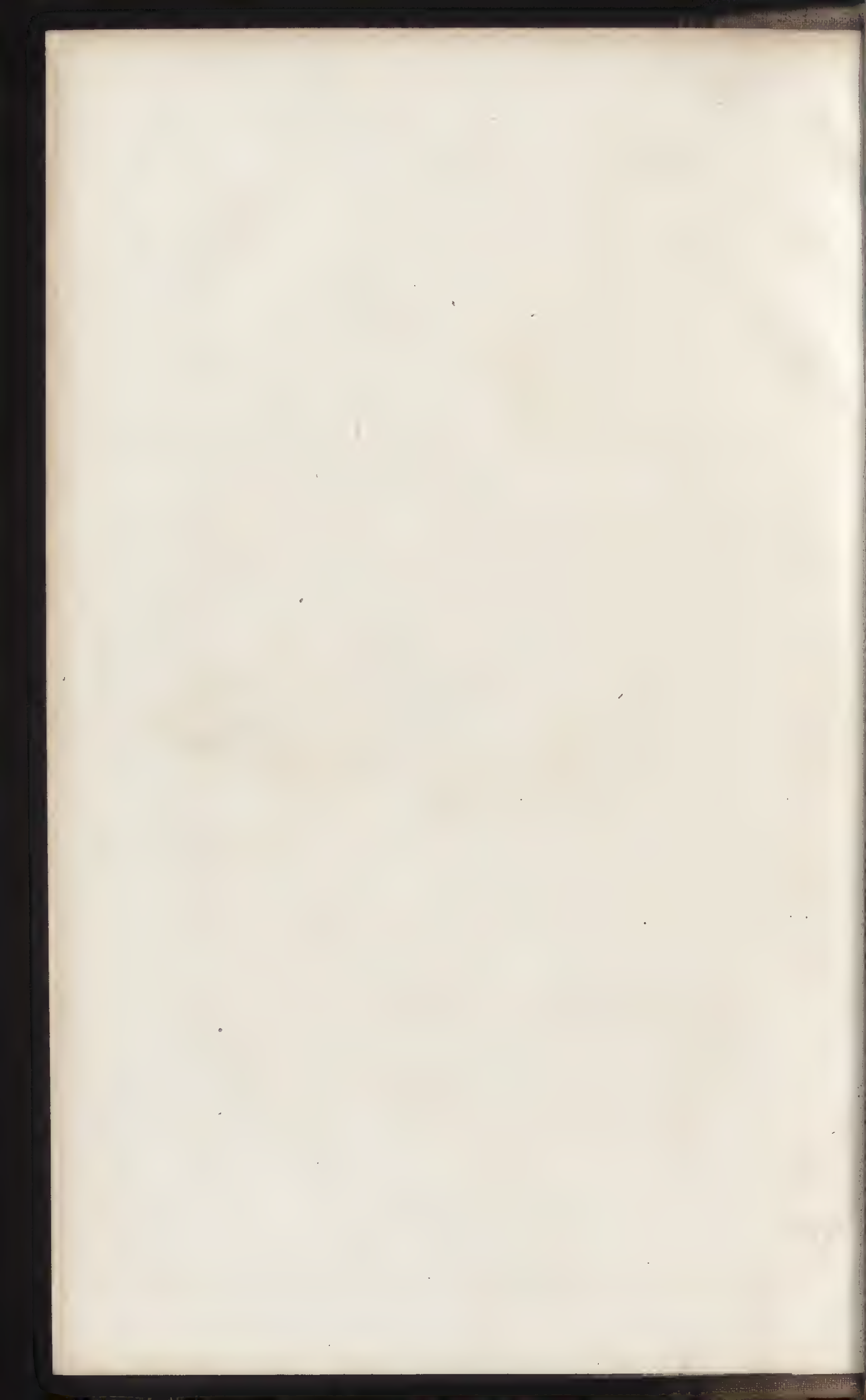
unter den Jugendwerken Raphael's aufgeführt; wenn ich die beiden Vallombrosaner Mönche in der Akademie zu Florenz (Ebend. II, 66) entschieden (und zwar in Uebereinstimmung mit Crowe und Cavalcaselle III, 194) für Perugino's und nicht für Raphael's Arbeit halte; wenn ich in dem weiblichen Bildniß der Galerie Pitti (Passavant II, 336) so wenig Raphael's Hand, als eine Aehnlichkeit mit der „Fornarina" erkennen kann, u. s. w. — ebenso, wenn ich „Apollo und Marsyas", das Bild, das Passavant (III, 174) dem Timoteo Viti zuschreibt, als eine ganz unverkennbare Jugendarbeit Raphael's in Anspruch nehme, u. s. w. Mit gleicher Entschiedenheit halte ich gegen Vasari, Passavant und Cavalcaselle meine Behauptung aufrecht, daß „die Anbetung der Könige" aus S. Agostino, jetzt in der Galerie zu Perugia, nicht von Eusebio di S. Giorgio sein kann, wenn die beiden, zwei Jahre später gemalten, mit seinem Namen beglaubigten, ganz geistlosen Fresken in S. Damiano bei Assisi wirklich von ihm sind. Die von Crowe und Cavalcaselle gegebene Charakteristik Eusebio's stimmt ganz mit diesen Fresken, nicht aber mit der Schönheit der Composition und Zeichnung und den feingefühlten Motiven jener „Anbetung", für welche der Meister, wenn es Raphael nicht sein kann, noch gefunden werden muß. (Vgl. Bd. 1. S. 188 ff.) Ich bemerke hierbei, daß die Buchstaben im Kleidsaume des braunen Königs nicht (wie Crowe und Cavalcaselle III, 340 wollen) S. I. sind, sondern mit Verzierungen gemischt SCIALVQ ISKL (wahrscheinlich ohne Bedeutung!) Uebrigens sind Crowe und Cavalcaselle doch weit entfernt von der Behauptung, oder gar dem Beweise, daß das Bild von Eusebio sei; sie sagen nur, „daß es vermuthlich (probably) sein, und nicht, wie Einige wollten, Raphael's, Werk sei." Nun, darüber läßt sich sprechen!

Ich habe diesem Bande ein Verzeichniß der beglaubigten, aber verschollenen Werke angefügt; ferner ein Verzeichniß von solchen Gemälden, die dem Raphael nach meiner Ansicht mit Unrecht zugeschrieben werden, oder über die mir, als völlig unbekannt, kein Urtheil zusteht. Vollständig ist es nicht, und kann es nicht sein, da die Ansprüche an den gefeierten Namen unbegrenzt sind. Wer mehr verlangt, den muß ich auf das viel reichhaltigere Verzeichniß bei Passavant verweisen. Dasselbe gilt von Handzeichnungen und Studien, deren Fundorte ich in einem besondern Verzeichniß, aber ohne ausführliche Angaben, aufzähle; sowie von Copien aus alter und neuer Zeit. — In Betreff der Kupferstiche verdanke ich viele schätzbare Nachweisungen dem „Beschreibenden Verzeichniß einer Privatsammlung von Kupferstichen (von Wilh. Engelmann). Leipzig 1866."

Außer dem chronologischen Verzeichniß sämmtlicher, im ersten und zweiten Bande aufgeführten Werke Raphael's glaubte ich zur Bequemlichkeit der Leser auch ein alphabetisch geordnetes Verzeichniß der Orte hinzufügen zu sollen, an denen sich gegenwärtig die ausgeführten Werke Raphael's befinden; deßgleichen ein Namenregister der in diesem Bande aufgeführten Personen. Endlich habe ich auch nicht unterlassen wollen, die Bildnisse Raphael's aufzuführen, die von ihm selbst oder noch bei seinen Lebzeiten von Andern gemacht worden sind.

München, im November 1867.

Ernst Förster.



Inhaltsverzeichniß

des zweiten Bandes.

Anhang.

Raphael unter Leo X.

Von 1513 bis 1518.

Am 13. Febr. 1513 war Papst Julius gestorben, und ohne Verzug das Conclave zusammengetreten, um über seinen Nachfolger die Entscheidung zu treffen. Bei der Unsicherheit des Ausganges einer Papstwahl konnte Raphael wohl Besorgnisse hegen, daß die von Julius begonnenen großen Kunstunternehmungen leicht eine Unterbrechung erleiden würden. Gerade das Gegentheil trat ein! Die nun kommende Zeit schien es darauf abgesehen zu haben, alles was Julius als Schutzherr der schönen Künste gethan, in Schatten zu stellen, und Nebenumstände wirkten mit, sie zur eigentlichen Glanzperiode in Raphael's Leben zu machen.

Die Wahl des Conclaves fiel einstimmig auf den Cardinal Giovanni de' Medici. Welche Mittel er angewendet, dieß Ergebniß herbeizuführen — wer mag es sagen? Auffallend wird es immer bleiben, daß einer der entschiedensten Feinde seiner Familie, der Cardinal Soderini, Bruder des durch die Medici gestürzten lebenslänglichen Gonfaloniere von Florenz, seine Wahl am eifrigsten und nachdrücklichsten betrieben hatte. Unverkennbar war der glückliche Ausgang der mediceischen Unternehmungen gegen Florenz und die Wiederherstellung ihrer

Herrschaft daselbst, 1512, eine mitwirkende Ursache, ein Mitglied dieses Hauses auf den römischen Thron zu bringen, und sich damit die Freundschaft des mächtigen Nachbarn zu sichern. Vielleicht auch mochte man Werth darauf legen, daß die Fortführung der ruhmreichen Kunstunternehmungen Julius' II. in die Hände eines Mannes gelegt würden, der durch Kentnisse und Geschmack eine Bürgschaft dafür bot, wie denn in seiner Familie die Liebe zur Kunst und Pflege derselben ein treu bewahrtes Erbe war.

Am 11. März 1513 war die Wahl entschieden und der Cardinal Giovanni de' Medici bestieg unter dem Namen Leo X. den päpstlichen Stuhl. Der Gegensatz gegen Julius trat in jeder Beziehung grell hervor: Julius war eine in allen Richtungen großangelegte Natur, unumwunden und ohne alle Selbstbeherrschung aufbrausend heftig; Leo hatte sich so sehr in seiner Gewalt, daß er, als er im Conclave die Wahlzettel abzulesen hatte und durch die Stimmenzahl seine Wahl gesichert sah, ohne eine Miene, oder die Stimme und Stimmung zu verändern, die noch übrigen Zettel ablas, als beträfen sie die für ihn gleichgültigste Angelegenheit von der Welt. War Julius ernst und streng bis zur Unerbittlichkeit, so war Leo leutselig und versöhnlich, so daß er sogar den durch ihn und die Seinen ins Exil geschickten Gonfaloniere von Florenz, Piero Soderini, nach Rom und an seinen Hof zog und ihn stets mit Auszeichnung behandelte. Wenn Julius lieber das Schwert in die Hand nahm statt der Feder und an der Stelle der Zunge die Kanonen sprechen ließ, so ging Leo die Wege diplomatischer Unterhandlungen, um müheloser und mit geringeren Sorgen an demselben Ziele anzukommen. Auf die Thatenlust und Sittenstrenge von Julius folgte Leo's Genußsucht und lockere Moral, wie er denn nach seiner Wahl zu seinem Bruder Giuliano die charakteristische Aeußerung gethan:

„Genießen wir nun die Herrschaft, die uns Gott gegeben!“ Julius' Kunstsinn war nur auf Großes, Bedeutsames gerichtet: neben den Schöpfungen eines Bramante, Michel Angelo und Raphael frug er nicht viel nach anderen Ergötzungen; Leo's Geschmack hielt sich nicht in so engen Schranken: er liebte neben der Malerei die Musik, und neben dem Fortgange der begonnenen Bauten auch eine lustige, ja ausgelassene und geschwätzige Gesellschaft, dazu Jagd, Fischerei und Landpartien. Die Verherrlichung seines Lebens durch die Kunst lag auch Julius am Herzen; aber immer erscheint dabei die Kunst und die Entfaltung großartiger künstlerischer Kräfte als das überwiegende Interesse; während Leo's Kunstliebe mit Eigenliebe und Eitelkeit verquickt erscheint. Man darf sich nur erinnern, daß er Michel Angelo mitten in dessen großartigstem Werke, dem Grabdenkmal Julius' II., unterbrach, um von ihm eine Façade für die Mediceerkirche S. Lorenzo in Florenz zu erhalten; wodurch es geschehen, daß das eine nicht vollendet, das andere nicht einmal begonnen wurde. — Gutmüthig und freigebig wie Leo war, dabei von feinem Geschmack und lebhaftem Interesse für Bildung, Poesie und gelehrtes Wissen, mußte er für Menschen der verschiedensten Richtungen zum kräftigen Anziehungspunkt werden; am wenigsten vielleicht für solche, die in rein religiösen Anschauungen und Bestrebungen lebten. Denn es gehörte zum guten Ton in der höhern Gesellschaft, das Christenthum als einen überwundenen Standpunkt zu betrachten.*) Dagegen begünstigte er leichte, rasche Talente, die jede Stunde zum Fest zu machen verstanden, Improvisatoren, Sänger, Geiger,

*) Selbst noch zu Paul's IV. Zeit schreibt P. Ant. Bandino: „In quel tempo non pareva fosse galantuomo e buon cortegiano colui che de' dogmi della chiesa non aveva qualche opinion erronea ed heretica.“

Nachahmer der alten Classiker und Poeten aller Art. Vor ihm wurden die ersten Tragödien und selbst ziemlich verwegene Komödien in italienischer Sprache aufgeführt. Zu keiner Zeit war der römische Hof belebter, geistreicher, angenehmer gewesen; keine Kosten wurden gespart für kirchliche und weltliche Feste, für Spiel und Theater, Geschenke und Gunstbezeugungen aller Art. Dabei war Leo bequem und ließ sich durch Geschäfte in seinen Vergnügungen nicht stören. „In geistiger Trunkenheit verging ihm sein Leben." (Ranke, die römischen Päpste rc. II. p. 90.)

Unter den Männern von Bedeutung am Hofe Leo's glänzte vor Vielen Graf Baldassare Castiglione aus Casatico bei Mantua, dem wir früher schon in Urbino begegnet sind. Sein Fürst, Herzog Francesco Maria, hatte ihn, um sich von Neuem als „Präfect von Rom" bestätigen zu lassen, an Leo gesendet, der ihn — obschon er gegen den Herzog nichts Gutes im Sinn hatte — mit großer Auszeichnung behandelte. Er war ein wissenschaftlich gebildeter und gelehrter Mann, ein Schriftsteller und Dichter von classischem Geschmack, und ein ausgezeichneter Kriegsmann. Am 2. Sept. 1513 hatte ihn Herzog Francesco Maria zum Conte di Novellara gemacht. Später (1525) trat er am Hofe Carls V. in Spanien auf und starb in Madrid am 2. Febr. 1529. Er gehörte zu den wärmsten Freunden und einsichtsvollsten Bewunderern Raphael's.

Von umfassender Gelehrsamkeit und vornehmlich von einer so gründlichen Durchbildung in classischen Sprachstudien, daß man mit ihm das Zeitalter des Augustus für neuerstanden erklärte, war Pietro Bembo, den Leo, noch bevor er das Conclave verlassen, zu seinem Geheimschreiber ernannt hatte. Er war 1470 in Venedig geboren, hatte sich frühzeitig den Wissenschaften und dem geistlichen Stande gewidmet und war

eines der thätigsten Mitglieder der gelehrten Aldinischen Akademie in Venedig geworden. 1501 besorgte er eine kritische Ausgabe der Gedichte Petrarca's, und 1502 der Terzerime des Dante. Von 1506 bis 1512 lebte er an dem durch hohe Bildung ausgezeichneten Hofe von Urbino, ging sodann mit Giulio de' Medici nach Rom, und trat mit seinem Freund Sadoleto in die Dienste Leo's. Nach dem an diesem Hofe herrschenden Ton konnte er vorwurffrei mit einer jungen reizenden Römerin, Morosina, leben, die ihm zwei Söhne und eine Tochter gebar. Später zog er sich aus Gesundheits-Rücksichten nach Padua zurück, nahm aber 1529 von der Republik Venedig das Amt ihres Geschichtschreibers, sowie des Bibliothekars von S. Marco an; ward 1539 zum Cardinal und 1541 zum Bischof von Gubbio ernannt, erhielt kurz danach das reiche Bisthum Bergamo, und starb in Rom 18. Jan. 1547. Er gehörte im Umgange zu den interessantesten und liebenswürdigsten Männern am Hofe Leo's; galt er als Wiederhersteller des guten Styls in der lateinischen Sprache, wo man ihn dem Cicero, Virgil und Julius Cäsar an die Seite setzte: so war er nicht minder ein musterhafter Autor in der italienischen Sprache. Seine wichtigsten Schriften sind die 12 Bücher venetianischer Geschichte; seine „Rime“, seine „Ascolani“ (Dialogen über die Natur der Liebe), seine „Carmina“, geist- und geschmackvolle, aber für einen Geistlichen etwas zu ungebundene Gedichte, und vor allen seine „Epistolæ familiares“

Mit Bembo zugleich war sein Freund Jacopo Sadoleto von Leo zum Geheimschreiber ernannt worden. Ausgezeichnet als Dichter und als Archäolog war er zugleich einer der wenigen Theologen am Hofe, welche die reformatorischen Vorgänge in Deutschland ernst nahmen, aber mit Einsicht betrachteten. Er stand in Verbindung mit Erasmus von Rotterdam, der sich um 1513 in Rom aufhielt und gilt als einer der besten Historiker

seiner Zeit. Er war 1477 zu Modena geboren, wurde 1517 Bischof von Carpentras, 1536 Cardinal und leitete 1542 die Friedensunterhandlungen zwischen Franz I. und dem Kaiser und starb zu Rom 1547.

Mit ihm und Bembo im vertrauten Umgange lebten auch die beiden venetianischen Schriftsteller Andrea Navagero und Agostino Beazzano, was wir aus einem Briefe Bembo's schließen können, den er am 3. April 1516 an den Cardinal da Bibiena geschrieben und worin es heißt: „Mit dem Navagiero, dem Beazzano, dem Herrn Baldassare Castiglione und mit Raphael werde ich morgen — nach 27 Jahren! — Tivoli wiedersehen. Das Antike und Neue und was sonst die Gegend Schönes darbietet, wollen wir betrachten. Wir gehen dem Herrn Andrea zu Gefallen dahin, da er nach dem Osterfest nach Venedig reisen wird." Andrea Navagero, geb. 1483, war ein eifriges Mitglied der Aldinischen Akademie in Venedig, setzte im Auftrag des Senats die von Sabellicus begonnene Geschichte der Republik fort, und starb 1528 als Gesandter am Hofe Franz I. in Blois, nachdem er vorher noch seine sämmtlichen Schriften den Flammen übergeben. — Beazzano war von weniger strenger Gemüthsart, ein thätiger Gehülfe Bembo's bei dessen öffentlichen und privaten Arbeiten und in wichtigen Staats-Angelegenheiten von Leo als Gesandter benutzt; dabei ein gewandter und sinnvoller Dichter. Nach Leo's Tode verließ er Rom und ging nach Treviso, wo er 1539 starb.

Am Hofe Leo's war gleichfalls der Dichter Antonio Tebaldeo aus Neapel mit Auszeichnung aufgenommen worden; deßgleichen sein Landsmann und wie er, Mitglied der Akademie in Neapel, Jacopo Sannazaro, einer der ersten Dichter seiner Zeit in italienischer wie in lateinischer Sprache. Er war 1458 zu Neapel geboren und in der Pontanianischen Akademie

gebildet. Durch die Liebe ward er zu den Musen geführt, und ihnen verdankte er Ruhm und Glück. In der Entfernung von der Geliebten, Carmosina Bonifazia, schrieb er seine „Arcadia", eine Folge von Idyllen, die sich durch Reinheit der Sprache und Wohlklang im Versbau auszeichnen und ihm die Gunst seines Fürsten zuzogen, der ihm die Villa Mergellina bei Neapel nebst einem bedeutenden Jahrgehalt schenkte. Er folgte 1501 dem König Ferdinand in die Verbannung nach Frankreich, ging nach dessen Tode nach Rom und starb 1530 in Neapel, wo sein Grab neben dem des Virgil gezeigt wird. Wie er durch seine italienischen Gedichte sich zum beliebtesten Volksschriftsteller gemacht, erwarb er sich den größten Ruhm durch seine lateinischen, deren bedeutendstes den Titel „De partu virginis" führt, und sich durch Feinheit der Gedanken und poetischen Schwung, sowie durch Correctheit und Eleganz der Sprache vor allen auszeichnet.

Unter den hohen Würdenträgern am Hofe Leo's trat vornehmlich sein Neffe Giulio de' Medici, ein natürlicher aber vom Oheim legitimierter Sohn Giuliano's hervor, von diesem zum Erzbischof von Florenz, und danach zum Cardinal und Kanzler erhoben, ein ernster, in Geschäften einsichtsvoller und dem Papst ganz ergebener Mann, der nach dem Tode von Hadrian, dem Nachfolger Leo's, als Clemens VII. 1523 den päpstlichen Thron bestieg und bis zu seinem Tode 1534 inne hatte. Ferner standen in hohem Ansehen bei Leo die Cardinäle Raffaello Riario und Bernardo Dovizio da Bibiena, welchen letztern wir bereits als witzigen Gesellschafter und kecken Lustspieldichter am Hofe zu Urbino kennen gelernt haben. Auch der Kanzlei-Präsident Baldassare Turini von Pescia, dessen wir schon bei Gelegenheit der „Madonna del Baldachino" von Raphael gedacht haben, und Giov. Battista Branconio, von dem später —

bei Raphael's Tode — wieder die Rede sein wird, gehörten zu den angesehenen Gästen des Vaticans; vornehmlich aber Tommaso Phädra Inghirami, geb. 1470 zu Volterra, als Waise von den Medici in Schutz genommen und zur gelehrten Ausbildung nach Rom gesendet. Den Beinamen „Phädra" erhielt er nach einer Aufführung des Trauerspiels Hippolytus von Seneca, wobei er in der Rolle der Phädra alle Zuschauer entzückt hatte. Kaiser Maximilian, zu dem er von Papst Alexander als Gesandter geschickt worden, krönte ihn als Dichter und ernannte ihn zum Pfalzgrafen; Julius II. aber 1510 zum Bischof von Ragusa. Bei der Wahl Leo's war er Geheimschreiber im Conclave. Er starb 1516 in Folge eines Sturzes vom Maulthier, das durch Büffel scheu geworden war.

Dieß mögen die namhaftesten der Männer gewesen sein, die am Hofe Leo's sich aufhielten. Mit Allen stand Raphael in gutem Vernehmen, zu Manchen in besonders nahen Beziehungen, wie er denn Mehren von ihnen ihr Bildniß gemalt hat. Raphael selbst gehörte zu den willkommensten Gästen des Vaticans und hatte sich der ausgezeichnetsten Gunst des Papstes zu erfreuen. Seltner scheint Bramante vielleicht im Vorgefühl seines nahen Todes am Hofe erschienen zu sein; und Michel Angelo, mit dem Raphael wahrscheinlich die Ehrenauszeichnungen hätte theilen müssen, wurde vom Papst, wie ich bereits mitgetheilt, in Florenz beschäftigt. So war Raphael gleichsam unumschränkter Gebieter im Reiche der Kunst, hochgeehrt von den Höchsten, gefeiert im Munde des Volks, umgeben von einer zahlreichen Schülerschaar, so daß er, wenn er mit ihnen vom Vatican niederstieg, einem Fürsten mit seinem Hofstaat glich. Er stand auf der Höhe seines Ruhmes, in der glanzvollsten Periode seines Lebens, und inmitten einer künstlerischen Thätigkeit und Wirksamkeit ohne Gleichen.

Zunächst war er beschäftigt, die im Vatican begonnenen

Werke fortzuführen, den „Saal des Heliodor" zu vollenden. Er malte an die beiden noch offnen Wände die Befreiung Petri und die Umkehr Attila's vor Rom. Beide Gemälde nebst den dazu gehörigen Sockelbildern waren am 1. August 1514 vollendet und Raphael benutzte die Zeit bis zum Beginn der Malereien im dritten Saale zu einem Werke, bei dem er offenbar mehr mit seiner Seele war, als bei den Aufgaben im Vatican, die ihm — wie wir später sehen werden — wenig Reiz mehr boten.

Zu den Männern nehmlich, die ihre Liebe zu Raphael und die Bewunderung seiner Kunst in mehr als Worten bethätigten, gehörte vor Allen (nach Sr. Heiligkeit!) der schon früher genannte Kaufmann Agostino Chigi aus Siena. Er hatte in der Kirche S. Maria della Pace zu Rom die erste Capelle rechts vom Eingang für sich und die Seinen in der Weise erworben, daß er sie auf seine Kosten konnte ausschmücken lassen, und für diesen Zweck sich des Beistandes von Raphael versichert; zugleich auch einer malerischen Ausschmückung seine Zustimmung gegeben, wie sie Michel Angelo von Papst Julius übernommen: einer Darstellung der Sibyllen u. Propheten. Die Vermuthung liegt nahe, daß von seiner Seite dieß nicht ohne die bestimmte Absicht geschah, die künstlerische Verschiedenheit der beiden großen Meister zu vollkommen klarer Anschauung zu bringen. Raphael bediente sich zur Ausführung des Werkes seines älteren Freundes und Landsmannes Timoteo Viti, der nach seinen Zeichnungen die Propheten malte, während er die Sibyllen ausschließlich sich vorbehielt. Timoteo hatte die Propheten, die den obern Theil der Wand einnehmen, bis zum 1. Mai 1515 vollendet, so daß Raphael Freiheit erhielt, das darunter befindliche Bild der Sibyllen im Laufe des Jahres zu malen. Die übrige Ausschmückung der Capelle nahm aber noch einige Jahre in Anspruch,

wie wir aus der Inschrift an derselben sehen, nach welcher sie im J. 1519 eingeweiht worden.*)

Es sei gestattet, eine Anekdote hier einzufügen, die — als eine Variante der bereits bei dem Propheten in S. Agostino erzählten — zwar wenig glaubwürdig ist, aber doch selbst in ihrer mythischen Gestalt einen Einblick gewährt in die Künstlerverhältnisse der Zeit. Raphael, so wird erzählt, hatte für das Gemälde der Sibyllen eine Abschlagzahlung von 500 Sc. erhoben. Als er sich nun beim Cassier des Mr. Chigi um den Rest meldete, verweigerte dieser die Zahlung mit der Bemerkung, daß Raphael zu einer Nachforderung nicht berechtigt sei. Auf die deßfalls erhobene Beschwerde des Künstlers wollte es Mr. Chigi auf einen schiedsrichterlichen Spruch ankommen lassen und wandte sich deßhalb an Michel Angelo, in der Hoffnung, dieser werde seinen Nebenbuhler nicht zu glimpflich behandeln. Michel Angelo kam nach S. Maria della Pace und betrachtete lange Zeit schweigend das Gemälde. Endlich auf des Cassiers Frage: „Nun was dünkt Euch von der Sache?" antwortete er auf die Eine der Sibyllen deutend: „dieser Kopf ist 100 Scudi werth!" „Und die andern?" frug der Cassier. „Ein jeder, war die Antwort, ebensoviel." Als dieß Mr. Chigi erfuhr, trug er dem Cassier auf, ohne weiter zu fragen, außer den 500 Sc. als dem Werth von 5 Köpfen, noch jeden andern mit 100 Sc. zu bezahlen; „denn — meinte er — sollten wir nach diesem Maßstab auch noch Arme und Beine und die Gewänder bezahlen, so möchte die Casse nicht ausreichen!

Raphael's äußere Lebensverhältnisse hatten sich sowohl durch

*) Sie heißt: AUGUSTINUS CHISIUS SACELLUM. RAPH. URBIN. PRAECIPUO. SIBYLLAR. OPERE. EXORNATUM. D. D. M. AC. VIRGINI. MATRI. DICAVIT. A. MDXIX. EIDEM. ANNUA. SCUTA. L. LEGAVIT.

seine reichlich belohnten Arbeiten, als durch die Gesellschaft in der er lebte, so glänzend gestaltet, daß ihm ein eignes Haus wünscheswerth erscheinen mußte. Dazu kam ein neues, höchst bedeutendes Erlebniß, das ihm nicht nur eine noch höhere Stellung gab, sondern auch seine Gegenwart in der Nähe des Vaticans nothwendig machte. Im Januar 1514 war Bramante gestorben. Sterbend hatte er dem Papst Raphael als seinen Nachfolger im Amt des Baumeisters der Peterskirche empfohlen. Es liegt etwas Ueberraschendes darin, einen — wenn auch als Maler hochausgezeichneten — Künstler, der sich als Architekt noch keinen Namen gemacht, zur Oberleitung eines Baues vorgeschlagen zu sehen, der an Größe und Bedeutung von keinem andern erreicht oder gar übertroffen wurde, und zu dessen Ausführung die gründlichsten und umfassendsten technischen Kenntnisse gehörten. Wieviel daher auch der Papst auf das Wort Bramante's geben mochte, er mußte sich doch von der wirklichen Befähigung Raphael's für das bezeichnete Amt Gewißheit verschaffen und trug ihm deßhalb auf, einen Plan über die Weiterführung des Baues der Peterskirche nebst dem nöthigen Kostenüberschlag zu entwerfen. Raphael antwortete mit einem sorgfältig ausgearbeiteten Modell, womit er alle Welt, und vor Allen den Papst auf das höchste erfreute und zufrieden stellte, so daß dieser unterm 1. August 1514 ihm folgenden Bestallungsbrief übersandte:*)

An Raphael den Urbinaten.

Da du außer in der Kunst der Malerei, in welcher alle Welt Dich als ausgezeichnet kennt, von dem Baumeister Bramante auch in der Baukunst für so erfahren geachtet worden, daß er sterbend die Ueberzeugung ausgesprochen, daß Dir der

---

*) Abgedruckt in Petri Bembi Epist. Leonis X. Pont. Max. nomine scriptarum Libr. XVI. Lugduni 1538. Lib. IX. 13.

von ihm begonnene Bau des römischen Tempels des Apostel-fürsten mit Zuversicht anvertraut werden könne, und da Du Uns durch das von Uns gewünschte, und von Dir ausgeführte Modell des Tempels und durch Deine Pläne für das ganze Werk dieß einsichtsvoll und ausgiebig bestätigt hast: so ernennen Wir, denen seit lange nichts näher am Herzen liegt, als daß dieses Heiligthum so prachtvoll und so schnell als möglich aufgeführt werde, Dich zum Baumeister desselben mit einem Jahrgehalt von dreihundert Ducaten, die Dir von Unsern Beamten über jene Gelder, welche zum Bau des Tempels ausgeworfen sind und Uns gebracht werden, jährlich ausgezahlt werden sollen; von denen Dir dieser Gehalt, wenn Du es verlangst, in entsprechend gleichen Theilen auch monatlich ohne Verzug auszuzahlen ist. Dich aber ermahne Ich, daß Du die Pflege dieses Amtes also übernehmest, daß Du in der Führung desselben, Deines Ruhms und guten Namens, denen Du in Deinem jugendlichen Alter eine feste Grundlage geben mußt, sowie der von Uns in Dich gesetzten Hoffnung und Unsers väterlichen Wohlwollens für Dich; endlich auch der Würde und Berühmtheit des Heiligthums, das auf dem ganzen Erdkreis bei Weitem das größte und heiligste stets gewesen, sowie der von Uns selbst dem Apostel-Fürsten schuldigen Ehrfurcht immer eingedenk sein mögest. Gegeben am 1 August, im zweiten Jahre. Rom (1514.)

Ist Raphael durch diese Anstellung vielleicht nicht überrascht worden, so hat er doch die Verantwortlichkeit derselben klar empfunden und sie sehr ernst genommen. Er schreibt darüber an seinen Freund, den Grafen Castiglione:*) „Unser Herr hat mir, indem er mich beehrte, eine große Last auf die Schultern gelegt:

*) Diese Stelle steht in einem Briefe, der in der „Nuova scelta di lettere von Bernardino Pino, Venezia 1582 zuerst abgedruckt worden. Auch in den Lettere pittoriche, Roma 1754. T. I. p. 83 zu finden.

dieß ist die Besorgung der Baues der Peterskirche. Ich hoffe zwar, nicht zu unterliegen, und um so mehr, da das von mir verfertigte Modell Sr. Heiligkeit gefällt, und von vielen schönen Geistern gelobt wird. Aber ich erhebe mich höher in den Gedanken. Ich wünschte, die schönen Formen der antiken Gebäude aufzufinden; nur weiß ich nicht, ob dieß nicht der Flug des Icarus sein wird. Vitruvius gibt mir viel Licht; aber nicht soviel, als hinreicht."

Raphael's Plan wird als eine Vollendung des Entwurfs von Bramante aufgefaßt; er unterschied sich aber wesentlich von diesem dadurch, daß für den Grundriß an die Stelle des griechischen Kreuzes das lateinische trat.

Die wohlgefälligsten Proportionen sprechen aus diesem Plan, der übrigens an demselben Uebel krankt, wie der endgültig ausgeführte: daß die Wirkung der auf die Grundlage des griechischen Kreuzes berechneten Kuppel bei der Länge des Mittelschiffs verloren geht.

Zu beigeordneten Baumeistern (mit dem gleichen Gehalt) erhielt Raphael die vielerfahrenen Architekten Giuliano da Sangallo und Fra Giocondo da Verona. Von erstern wissen wir, daß er in Concurrenz mit Bramante, im Auftrag von Papst Julius, einen Plan zur Peterskirche entworfen, und daß er, als derselbe nicht angenommen worden, mißmuthig Rom verlassen und nach Florenz gegangen war. Leo hatte ihn bald nach seiner Thronbesteigung wieder nach Rom berufen, und bereits am 1. Jan. 1514, also noch bei Lebzeiten Bramante's, zum Baumeister von St. Peter ernannt. — Fra Giocondo aus Verona war ein ebenso gelehrter, als praktisch ausgezeichneter Architekt, der in Diensten des Königs von Frankreich, der Republik Venedig und in Verona bedeutende Bauten ausgeführt und durch Erforschung der Alterthümer und Inschriften in Rom, durch

seinen Commentar des Julius Cäsar, sowie durch Auffindung von Briefen des Plinius in Paris sich einen Namen unter den Classisch-Gelehrten seiner Zeit gemacht.

Die erste Arbeit, welche den drei berufenen Künstlern am Bau von St. Peter oblag, war: der Fortführung desselben größere Sicherheit zu geben. Bramante hatte, von der Ungeduld des Papstes Julius gedrängt, bei der Aufführung der Fundamente sich übereilt, und sie namentlich bei den Pfeilern der Kuppel nicht stark genug gemacht. In etwas verworrener Weise schildert Vasari (D. A. III. 2. p. 190. — Flor. Ausg. von 1853. Bd. IX. p. 160) die Herstellung einer Verstärkung derselben durch unterirdische, durch Bogen mit den bestehenden Fundamenten verbundene Widerlager. — Giuliano indeß bekleidete seine Stelle nur bis zum 1. Jul. 1515, da er sich, durch Anstrengungen erschöpft, vom Alter gebeugt und krank, nach Florenz zurück begab. Fra Giocondo aber kommt in den Rechnungsbüchern der Bauverwaltung im J. 1518 zum letzten Male vor, und kein andrer Architekt neben Raphael. Indeß ist zu berichten, daß durch die verschwenderische Prachtliebe Leo's der Zufluß zu der Baucasse der Peterskirche dermaßen geschwächt wurde, daß der Bau unter Raphael's Oberleitung nur sehr spärliche Fortschritte machen konnte. Es scheint außer den neuen Fundamenten nichts vorgenommen worden zu sein; selbst der Chorumgang mit Säulen und Pfeilern, wie ihn Raphael aus Bramante's Plan in den seinigen aufgenommen, konnte nur begonnen werden und ward von seinem Nachfolger, der einen neuen Plan entwarf, wieder beseitigt.

Die Bestallung Raphael's als Baumeister der Peterskirche hatte übrigens noch eine zweite Ernennung zur Folge, die für die Alterthums-Wissenschaft von großer Bedeutung werden mußte. Schon seit Jahrhunderten war man gewohnt, für Neubauten

sich der Reste antiker Gebäude und Monumente zu bedienen, ohne Beachtung ihres künstlerischen oder geschichtlichen Werthes. Auch für die Peterskirche war Raphael an dieselbe Quelle gewiesen; aber zur Verhütung ähnlicher, wie der bisherigen Mißbräuche, erließ Leo — wahrscheinlich auf Raphael's deßfallsige Vorstellungen — folgendes Breve:

An Raphael den Urbinaten.

Es ist für den Bau des römischen Tempels des Apostelfürsten höchst wichtig, daß Steine und Marmore, deren eine große Menge dazu erforderlich sind, eher mit Bequemlichkeit hier aus der Nähe, als von auswärts geholt werden. Da Wir nun wissen, daß die Ruinen Roms deren in Ueberfluß liefern und daß fast Jedermann allerwärts Marmore jeder Art aus ihnen nimmt, die zu Bauten in und um Rom verwendet werden, oder die man beim Bebauen der Erde findet: so ernennen Wir Dich, der Du die Leitung des Baues von Uns erhalten hast, zum Oberaufseher über alle Marmore und Steine, welche von nun an in Rom und auswärts in einer Entfernung von 10 Miglien im Umkreis ausgegraben werden, auf daß Du sie kaufest, wenn sie zum Bau des Tempels dienen. Wir befehlen daher Allen, welches Standes sie auch seien, vom Adel und von Würden oder von geringer und niederer Herkunft, daß sie dich zuerst davon benachrichtigen, als den Oberintendanten über diese Dinge und über alle Marmore und Steine jeder Art, die in dem von Uns bestimmten Umkreis ausgegraben werden. Wer dieses nach Verlauf von dreien Tagen nicht wird gethan haben, verfällt in eine Strafe, nach Deinem Gutdünken von 100 bis 300 Goldstücken.

Ferner, da Uns berichtet worden, daß die Steinmetzer unbedachtsamer Weise antike Marmorstücke benutzen und bearbeiten, auf denen Inschriften eingehauen sind, die öfters schätzbare Denk-

würdigkeiten enthalten, und aufbewahrt zu werden verdienen zum Gewinn für die Literatur und für Eleganz des Ausdrucks in lateinischer Sprache; jene aber solche Inschriften vernichten: so befehlen Wir, daß Alle, welche das Steinmetzenhandwerk in Rom ausüben, keine mit Inschriften versehenen Steine ohne Deine Erlaubniß verhauen oder zersägen dürfen, unter derselben Strafe, wenn sie nicht Unserm Befehl Folge leisten. Rom am 27. August, im dritten Jahre Unsers Pontificats. (1515.)

Während nun die Arbeiten in der Peterskirche nur langsam vorrückten, war Raphael's Thätigkeit als Architekt an einer andern Stelle in Anspruch genommen, wo es ihm gelang, rascher zum Ziel zu kommen. Im Hofe von San Dammaso waren von Bramante an drei Seiten die Erdgeschosse von Loggien, und zwar in Backsteinen aufgeführt worden, denen nun die drei obern Stockwerke aufgesetzt werden sollten. Raphael führte dieselben in Travertin-Steinen aus. Den Arcaden des Erdgeschosses entsprechend, gab er seinen Loggien gleichweite, im Rundbogen abgeschlossene hohe Fenster, zwischen denen Halbsäulen — unten dorischer, im zweiten Stockwerk ionischer Ordnung, — nebst den entsprechenden Gesimsen; im dritten Stockwerk aber korinthische Säulen die Mauerfläche beleben. Das Innere aber, den Umgang vor den Wohnräumen deckte er mit Kuppelgewölben nach der Zahl der Fenster. Wir werden bald sehen, welche Räume er dadurch für einen höchst bedeutsamen Kunstschmuck gewann.

Mit seiner Vaterstadt suchte Raphael, wie wenig er auch daran dachte, dahin zurückzukehren, in dauernder Verbindung zu bleiben. Er wurde deßhalb am 1. März 1514 Mitglied der zu wohlthätigen Zwecken gestifteten Confraternità del SS. Sagramento daselbst.*)

---

*) Pungelioni, Elogio storico di Raffaello Santi, Urbino 1829. p. 147.

Aus dieser Zeit hat sich auch ein Brief Raphael's an seinen Oheim Sciarla — obschon nur in Abschrift — erhalten, der uns einen Einblick in seine Lebens-Verhältnisse und in seine Auffassung derselben gibt. Er schreibt ihm unterm 1. Juli 1514:

„Theuerster an Vaters Statt!

Ich habe einen sehr lieben Brief von Euch empfangen, daraus ich ersehe, daß Ihr nicht bös auf mich seid, womit Ihr mir auch in der That Unrecht thätet, wenn Ihr bedenkt, wie schwer und unangenehm mir es sein muß, ohne erhebliche Veranlassung zu schreiben; während ich jetzt, wo eine solche vorliegt, Euch antworte, um aufrichtig zu sagen, was ich zu diesem Vorhaben thun kann. Zuerst was die „tordona" betrifft, die Ihr mir früher zugedacht hattet, bin ich sehr zufrieden und danke Gott mein Leben lang, daß ich weder sie noch eine andere genommen und bin ich in dieser Sache einer bessern Einsicht gefolgt, als Ihr, da Ihr sie mir geben wolltet. Ich bin gewiß, daß jetzt auch Ihr erkennt, daß ich nicht so weit sein würde, als ich jetzt bin. Ich besitze in Rom ein Vermögen von 3000 Goldducaten und eine Einnahme von 50 Goldscudi; dazu hat Se. Heiligkeit, Unser Herr, mir für die Oberaufsicht des Baues von S. Pietro einen Gehalt von 300 Goldducaten angewiesen, die mir bleiben werden so lange ich lebe. Auch bin ich gewiß, noch mehr zu erhalten. Außerdem werde ich für meine Arbeiten bezahlt, wie ich den Preis bestimme; und habe eine zweite Stanza für Se. Heiligkeit zu malen angefangen, die an 1200 Goldducaten eintragen wird; so daß ich, theuerster Oheim, Euch und allen Anverwandten und dem Vaterlande Ehre mache. Dabei aber seid versichert, daß ich Euch stets im innersten Herzen trage, und wenn ich Euch nennen höre, den Namen meines Vaters zu hören glaube. Und so beklagt Euch nicht, wenn ich nicht schreibe, da ich mich vielmehr

über Euch zu beklagen hätte, da Ihr den ganzen Tag die Feder in der Hand habt, daß Ihr 6 Monate von einem Brief zum andern vergehen lasset. Doch mit alledem werdet Ihr mich nicht auf Euch zürnen machen, wie Ihr mit Unrecht mir thut.

Ich fing vorher an von Euerm Vorschlag wegen einer Frau zu sprechen. Ich komme darauf zurück und antworte Euch, daß (der Cardinal von) Santa Maria in Portico mir eine Verwandte von sich zur Frau geben will, und daß ich versprochen habe, mit Eurer und des Oheim Priesters Erlaubniß Sr. Herrlichkeit zu Willen zu sein. Ich kann mein Wort nicht zurücknehmen; auch sind wir näher als je dem Abschluß und werde ich Euch alsbald von Allem Nachricht geben. Habt Geduld (in Erwartung), daß diese Sache einen guten Ausgang nimmt; sollte aber nichts daraus werden, so werde ich thun, was Ihr wünschet. Und wisset, daß, wenn Francesco Buffa gute Partien weiß, ich deren hier auch habe, und daß ich in Rom ein schönes Mädchen weiß, soviel ich gehört, von bestem Rufe, sowohl hinsichtlich ihrer, als ihrer Familie, mit einer Mitgift von 3000 Goldscudi. Auch bewohne ich in Rom ein Haus, das hier 100 Ducaten mehr werth ist, als 200 dort; deß seid versichert.*)

In Betreff meines Aufenthaltes in Rom, so kann ich für längere Zeit nirgend anders wohnen, aus Liebe zum Bau von San Pietro, dem ich an der Stelle Bramante's vorstehe. Aber welcher Ort in der Welt ist herrlicher, als Rom? und welche Unternehmung würdiger als der Bau von S. Pietro, dem ersten Tempel der Welt, und dem größten Gebäude, das man je gesehen, und das mehr als eine Million Goldducaten kosten wird. Ja, wißt, daß der Papst Befehl gegeben, 60000 Ducaten jährlich dafür zu verwenden, und daß er keinen andern Gedanken hegt.

---

*) e sono in Casa in Roma, che vale più cento ducati quì, che ducento là siatene certo. Wollte er damit sagen, daß sein Haus in Rom 100 Ducaten mehr werth wäre, als wenn es in Urbino stände?

Mir hat er einen sehr gelehrten, und schon über 80 Jahre alten Mönch zum Collegen (am Bau) gegeben; und da der Papst gesehen, daß er nur noch kurze Zeit leben kann, hat Se. Heiligkeit beschlossen, ihn mir zum Gehülfen zu geben, da er ein Mann von Ruf und großer Einsicht ist, so daß ich von ihm lernen kann, wenn er schöne Geheimnisse in der Baukunst besitzt, damit auch ich mich in derselben möglichst vervollkommene: er heißt Fra Giocondo. Täglich läßt der Papst uns rufen und bespricht sich ein Weniges mit uns über den Bau.

Ich ersuche Euch zum Herzog zu gehen und zur Herzogin, und ihnen das mitzutheilen, da ich weiß, daß es sie freut zu hören, wenn einer ihrer Unterthanen sich Ehren erwirbt, und empfehlt mich Ihren Herrlichkeiten. Ich aber empfehle mich Eurer fortdauernden Liebe. Grüßet alle Freunde und Verwandte von mir, vor Allen Ridolfo, der mir eine so treue Liebe bewahrt hat. Am 1. Juli 1514. Euer Raphael, Maler in Rom."

Aus diesem Briefe Raphael's ersehen wir neben dem Bericht über seine Ehrenauszeichnungen und Glücksumstände, wie man von verschiedenen Seiten bemüht gewesen, ihm eine Lebensgefährtin zu geben. Des guten Oheims Plan ging offenbar dahin, den geliebten Neffen durch eine Urbinerin wieder in seine Nähe nach Urbino zu ziehen, was natürlich mit dessen Neigungen und Verhältnissen gänzlich im Widerspruch stand. Wenn er nun aber auch auf des Oheims Antrag nicht einging, und demselben sein dem Cardinal Dovizio von Bibiena gegebenes Versprechen, seine Nichte heirathen zu wollen, entgegenstellte, so geschieht dieß doch auf eine Weise, die deutlich eine Unschlüssigkeit, vielleicht von beiden Seiten zeigt, deren Ursachen so wenig ermittelt sind, als die Hindernisse, die der Vollziehung des Bündnisses in den Weg getreten sein können. Wer das andre schöne und reiche Mädchen gewesen, das er haben könnte, wenn er wollte, wissen wir nicht.

Unterdessen gewann die künstlerische Thätigkeit Raphael's als Maler eine immer größere Ausdehnung. Kaum, daß er für Agostino Chigi die Sibyllen in S. Maria della Pace beendigt hatte, war er von demselben Kunstfreund bereits wieder für ein anderes Werk gewonnen. Es hatte sich Messer Agostino von Baldassare Peruzzi in Trastevere eine Villa erbauen, und die Decke eines Saales darin mit der Mythe von der Medusa und ähnlichen Gegenständen ausmalen lassen. Auch Sebastiano aus Venedig (del Piombo) war in diesem Saale beschäftigt, die Räume zunächst der Decke mit Bildern aus der Mythologie zu schmücken. Und nun sollte Raphael auf den untern Wandflächen eine Folge von Frescobildern ausführen. Leider ist es bei dem ersten geblieben, dem reizvollen Bilde der Galatea, das er zu Anfang des Jahres 1514 gemalt. Die Villa kam nachmals in den Besitz des Hauses Farnese, und somit durch Erbschaft an den König von Neapel. Franz II. von Neapel, 1860 aus seinem Königreich vertrieben, verkaufte die Villa auf einen Zeitraum von 90 Jahren an einen Spanier, der gegenwärtig einen beschränkten Zutritt gestattet.

Um jene Zeit malte Raphael auch mehre Bildnisse, von denen leider! einige gänzlich verschwunden sind. Es sind fast ohne Ausnahme Männer aus dem oben erwähnten Hofkreis Leo's, Alle in der freundschaftlichsten Beziehung zu unserm Künstler. Verloren ist das Bildniß von Giuliano de' Medici vom J. 1514, jedoch in einer guten Copie erhalten, die von Einigen dem Vasari, von Andern dem Aless. Allori zugeschrieben, und in der Galerie der Uffizi aufbewahrt wird; ebenso das Bildniß des Dichters Tebaldeo vom J. 1516, da das Bildniß, welches im Museum von Neapel dafür ausgegeben wird, es schon darum nicht sein kann, weil es einen jungen Mann von etwa 28 J. vorstellt, während Tebaldeo im J. 1516 bereits

53 J. alt war; ein Umstand, der sich auch gegen das im Besitz eines Hrn. M. Scarpa in La Motta bei Treviso befindliche Bildniß eines Mannes von etwa 35 Jahren richtet, das Longhena für das des Tebaldeo gehalten. Dagegen finden wir in der Galerie Pitti zu Florenz die Bildnisse von Phädra Inghirami, vom Cardinal Dovizio da Bibiena;*) in der Galerie Doria in Rom die beiden Venezianer Navagero und Beazzano, von 1516;**) im Louvre zu Paris den Grafen Bald. Castiglione, von demselben Jahr.

Zu den bedeutendsten Staffeleibildern dieser Zeit gehört die h. Cäcilia, im Auftrag des Cardinals Lorenzo Lucci von Quattro Santi für eine in S. Giovanni in Monte bei Bologna von der Sel. Elena Duglioli del Oglio errichtete Capelle der Heiligen gemalt zwischen 1513 und 1516.***)

Von dem Eindruck, den dieß Gemälde auf die Zeitgenossen gemacht haben muß, gibt uns Vasari eine Vorstellung durch eine Erzählung, die — einige Uebertreibung abgerechnet — nicht unwahrscheinlich ist. Er erzählt im Leben des Fr. Francia (D. A. II., 2. S. 351): „Raphael schickte das Bild dem Meister Francia als einem Freunde, damit er es mit dem dazu gehörigen Rahmen an seinem Ort aufstelle. Francia empfand ein großes Vergnügen darin, daß er die langgewünschte Gelegenheit finden sollte, eine Arbeit Raphael's mit Muße zu betrachten. Er las den Brief, worin dieser schrieb: wenn sich ein Riß in seinem Bilde fände, möge er es herstellen, oder wenn ein Fehler daran sei, ihn als Freund verbessern; und nahm sodann mit Freude und bei guter Beleuchtung das Bild Raphael's aus dem Kasten.

---

*) Gest. von L. Gruner. Copie.

**) Vielleicht nur eine Copie.

***) Gest. von M. Antonio — Giul. Bonasone 1531 — Mauro Gandolfi 1835 — Pierre Pelée 1852 — Ach. D. Lefevre — J. B. R. U. Massard.—

Wie groß aber war sein Staunen und sein Verwundern, als er es beschaute! Er sah, daß er bis dahin in thörichtem Wahn und Irrthum gestanden hatte, bekümmerte sich tief und starb nach kurzer Zeit."

Für den Grafen Vincenzo Ercolani in Bologna malte er 1517 das wundervolle kleine Bild von der Vision des Ezechiel*), das jetzt in der Galerie Pitti hängt; und für den Grafen von Canossa in Verona eine Geburt Christi, von welcher Vasari mit großem Lobe spricht, die aber gänzlich verschollen ist.

Die Vision des Ezechiel betreffend hat ein von Malvasia aufgefundenes und in seiner Felsina pittrice I. p. 44. citiertes Document — eine Angabe in den Rechnungsbüchern des Grafen Ercolani, daß derselbe im J. 1510 die Summe von 8 Ducaten an Raphael habe auszahlen lassen — zu der Meinung geführt, jenes Gemälde sei bereits 1510 von Raphael gemalt. Solche Documente entscheiden nicht jede kunstgeschichtliche Frage. Abgesehen davon, daß in dem Rechnungsbuche das Gemälde der Vision nicht genannt ist, daß die ausgezahlte Summe nur vorgestreckt sein konnte auf eine künftige Arbeit, so entscheidet hier der Styl des Bildes und die Weise der Ausführung, da Raphael in seiner Kunstentwickelung so stetig fortgeschritten ist, daß das Gleichzeitige sich leicht gruppieren läßt, ein Unterschied aber von sieben Jahren jedenfalls bei ihm so bedeutend ist, daß eine Verwechslung der Zeiten kaum angenommen werden kann.

Von der „Geburt Christi" schreibt Vasari (D. A. III, 1. p. 217.): „Nach Verona sandte er den beiden Grafen von Canossa ein großes Bild von nicht geringer Trefflichkeit, eine Geburt Christi. Sehr gerühmt wird darin das schöne Morgenroth und die Gestalt der h. Anna, sowie das ganze Werk, wel-

*) Gest. von A. Morghen — Ed. Eichens — de Poily, u. A.

ches man nicht besser preisen kann, als wenn man sagt, es sei von der Hand Raphael's von Urbino; die Grafen hielten es nach Verdienst in hohen Ehren und wollten es nicht veräußern, wie große Summen ihnen auch dafür von verschiedenen Fürsten geboten worden." Auch erwähnt Vasari (im Leben des Taddeo Zuccheri), daß der Herzog von Urbino durch Taddeo eine Copie dieses Gemäldes im Hause Canossa habe machen lassen. Leider ist auch diese Copie verschwunden, sowie eine spätere von Paolo Veronese gemachte.*) Ebenso wenig existiert eine Zeichnung davon, oder ein Kupferstich. Die neue Florentiner Ausgabe des Vasari gibt an, das Gemälde befinde sich in der Galerie des Grafen Thurn und Valsassina zu Wien.

Aber im größten Umfang war Raphael in Anspruch genommen durch die Aufträge Leo's, für den er im Vatican nun die dritte der Stanzen, dann das Vorzimmer (Sala degli Palafrenieri) und die von ihm selbst erbauten Loggien im Hofe von San Damaso zu malen hatte, sowie ein Zimmer im päpstlichen Lustschloß Magliana am untern Tiber.

Die Machtvollkommenheit der Kirche auf Erden sollte Raphael im dritten Zimmer schildern und es ist mehr, als wahrscheinlich, daß ihm die Gegenstände der Beweisführung höhern Orts angegeben worden. Man darf nur eintreten in diesen Raum, um sogleich zu empfinden, daß Raphael — mit Einer Ausnahme — hier weder mit dem Glauben, noch mit Phantasie, noch mit der Hand thätig sich betheiligt habe. An einer Stelle freilich war sein Herz im Spiele, aber nur mit einer Weigerung: die Heiligen-Gestalten seines Meisters an der Decke schützte er vor der anbefohlenen Zerstörung: sie stehen noch heute an der

*) C. Ridolfi, le vite degli illustri pittori Veneti, I. p. 286.

ursprünglichen Stelle. Von den Wandgemälden zeugt nur ein einziges für seine unmittelbare Betheiligung: der „Burgbrand." Dagegen sind der „Schwur Leo's III.", die „Krönung Carls d. Gr." und der „Sieg über die Saracenen" so ganz ungewöhnlich nüchtern, daß wenn auch nur der flüchtigste Entwurf dazu von Raphael selbst herrührt, der Beweis damit geliefert wäre, daß er für diese Gegenstände auch nicht das mindeste Interesse hatte.

Für diese Arbeiten, sowie für die Ausführung so vieler anderer Aufträge, mit denen er von allen Seiten bestürmt wurde, war er genöthigt sich fremder Hülfe zu bedienen. Bei einigen beschränkte er sich darauf, leichte Skizzen zu entwerfen, bei andern fertigte er mehr oder minder ausgeführte Cartons; bei wieder andern ließ er das Gemälde von fremder Hand untermalen und fügte selbst nur die letzte Vollendung hinzu, oder er führte nur die Haupttheile aus und übergab die Nebensachen einem Gehülfen. Nur von wenigen Werken dieser Zeit kann angenommen werden, daß sie von Anfang bis zu Ende ganz von ihm herrühren.

Es dürfte daher hier die rechte Stelle sein, uns nach den Gehülfen und Schülern umzusehen, die ihm bei Erledigung seiner Aufträge zur Hand waren. Nicht im entferntesten glich seine Schule derjenigen, in welcher er selbst seine künstlerische Ausbildung gewonnen. Dazu hatte er keine Zeit, das Studium von Anfängern nach der Natur zu überwachen, sie durch stufenweisen Unterricht sich zu Gehülfen heranzubilden: des eigentlichen Handwerks mußten sie mächtig sein, so daß sie — allerdings nach dem verschiedenen Grade ihrer Fähigkeiten und Ausbildung verschiedenlich — bei der Ausführung seiner Werke angestellt werden konnten. Von Einigen derselben wissen wir nicht viel mehr, als ihre Namen, als z. B. Vincenzo Pagani da Monte Ru-

biano, Scipione Sacco von Cesena, Pietro da Bagnaja und A. m.

Giov. Francesco Penni aus Florenz, geb. um 1488, wußte sich vornehmlich die malerische Technik des Meisters in vollkommener Weise anzueignen, und war so rasch und gewandt in der Ausführung, daß er sich den Beinamen il Fattore erworben. Ein schöpferisches Talent war er nicht; unter des Meisters Augen arbeitete er lobenswerth; als diese geschlossen waren, zeigten sich seine Kräfte nicht mehr hinreichend, die übernommenen Aufgaben in gleicher Weise wie bis dahin auszuführen. — Ob sein Bruder Luca auch unter Raphael gearbeitet hat, ist nicht mit Sicherheit anzugeben.

Dagegen nimmt Buonacorsi von Florenz, geb. 1500, eine hervorragende Stelle unter Raphael's Schülern ein. Er hatte seine Studien in Florenz bei Ridolfo Ghirlandajo, danach noch daselbst bei Vaga und Perino gemacht (von denen er den Namen Perino Del Vaga angenommen) als er nach Rom zu Raphael kam, und von diesem ganz besonders ausgezeichnet und selbst zum Hausgenossen aufgenommen wurde. Ihm standen selbständige Kräfte zu Gebote und größere Arbeiten in verschiedenen Fächern konnte der Meister ihm mit Vertrauen übergeben. Eine ganz unabhängige Wirksamkeit hat er später in Genua gefunden.

Der dritte und bedeutendste der dem Meister am nächsten stehenden Schüler ist Giulio Pipi von seiner Vaterstadt Romano genannt, geb. 1492. Wer ihn in den Anfangsgründen der Kunst unterrichtet, soweit, daß er befähigt war, bei Raphael einzutreten, weiß man nicht; und soll man aus der großen Liebe, die Meister und Schüler zeitlebens wie Vater und Sohn verbunden, einen Schluß ziehen, so scheint es fast, als habe Raphael bei ihm eine Ausnahme gemacht, und ihn wenn auch nicht

in den Elementen unterrichtet, doch vielleicht schon von seinem 17. 18. Jahre zu sich herangebildet. Giulio hatte sich in des Meisters Weise zu denken, zu zeichnen und zu malen so eingelebt, und hatte eine solche Vollkommenheit in der technischen Ausführung erlangt, daß es oft sehr schwierig ist, seine von des Meisters Hand zu unterscheiden. Nur die stark ins Rothe gehende Carnation und die (durch Anwendung von Lampenruß) sehr dunkeln und undurchsichtigen Schatten weisen mit einiger Bestimmtheit auf ihn hin. Er betrat später eine glänzende Laufbahn in Mantua, wo er so umfassende Werke in Malerei und Baukunst ausführte, daß Herzog Federico II. Gonzaga zu sagen pflegte: „Mantua ist nicht meine Stadt, sondern die des Giulio Romano!" Wer sehen will, wie herrlich der Saame aufgegangen, den Raphael in diese Künstlerseele gestreut, der sehe in der Villa Albani zu Rom die Skizzen zu den Gemälden aus der Fabel der Psyche, die er im Palazzo del Te in Mantua in Fresco ausgeführt; oder auch wohl das Altargemälde in der Kirche der Deutschen, S. Maria dell' Anima zu Rom, das zu den wenigen Gemälden allerersten Ranges gezählt werden muß. Daß er, sobald der schützende und leitende Genius Raphael's von seiner Seite gewichen war, leicht auf Abwege würde gerathen können, ist übrigens schon an den Arbeiten zu sehen, die er noch unter des Meisters Augen ausgeführt. Er starb 1546.

Gaudenzio Ferrari aus Valduggia im Mailändischen, geb. 1484, ein höchst begabter Künstler, in der Schule Leonardo's gebildet, war mit Raphael in Florenz bekannt worden und ihm 1508 nach Rom gefolgt; ging aber 1510 nach der Lombardei zurück, um ein großes Frescowerk in der Kirche zu Varallo auszuführen. Im Jahr 1515 ist er wieder bei Raphael und wird von ihm bei mehren größern Arbeiten beschäftigt. Obschon er seine erste Schule nicht verleugnet, so hat er doch viel von Ra-

phael angenommen, folgt aber nach dessen Tode seinem eigenthümlichen Hang zu leidenschaftlicher Bewegung und Formengröße. In seiner Kreuzigung in S. Maria delle Grazie zu Mailand streift er an M. Angelo, und in dem jubelnden, Gott umtanzenden Kinderkreis, und dem lebhaft aufgeregten, singenden und auf hundert und mehr Instrumenten musicierenden Engelchor in der Kirche zu Saronno steigert er sich zur übermüthigsten Heiterkeit.

Ein andrer Lombarde, der sich an Raphael angeschlossen, war Benvenuto Tisio von seinem Geburtsort Garofalo genannt. Er war einige Jahre älter, als Raphael und mag zu diesem schon mit einer ziemlich festen, eigenthümlichen Kunstweise gekommen sein, die sich besonders in einem sehr kräftigen Colorit und starker Modellierung gefiel, während er in Composition und Formengebung sich möglichst genau an Raphael zu halten suchte. Er ist einer der fruchtbarsten Maler dieser Zeit, und da er bis 1559 lebte, ist es kein Wunder, daß seine Bilder nahebei zahllos sind. Das Verdienst, die Kunstweise Raphael's nach Ferrara verpflanzt zu haben, kann ihm nicht abgesprochen werden; aber das Licht, das ihm in Rom geleuchtet, verlor nach und nach seinen Schein, so daß er in ein handwerksmäßiges Schaffen verfiel.

In der Kunst kommt es nicht selten vor, daß der Schüler über den Meister emporsteigt; wie viel eher, daß ein ältrer Künstler neben einem jüngern zurückbleibt. Als für Raphael ein Lehrer gesucht wurde, hatte Oheim Sciarla sein Augenmerk auf Timoteo Viti in Urbino gerichtet, und nur — vielleicht aus ganz äußern Ursachen — den Gedanken nicht weiter verfolgt. Timoteo hatte das junge Talent neben sich aufblühen sehen, ohne zu ahnen, daß er einst bei ihm als Schüler oder Gehülfe eine Anstellung suchen würde. Wie hoch ihn Raphael schätzte, haben wir bereits bei Erwähnung der Capelle Chigi in S. Maria della

Pace berührt. Timoteo war ein feines aber nicht gerade reiches Talent. So lange er sich an die strenge Zeichnung der alten Schule hielt, wie bei der h. Apollonia (in der Akademie zu Urbino) oder bei der h. Magdalena (in der Pinacoteca zu Bologna) und überhaupt bei so einfachen Gegenständen, kann man seine Gaben nicht gering achten. Sobald er aber an größere Aufgaben sich wagt und im Geiste der neuen Kunst arbeiten will, erweisen sich seine Kräfte als unzureichend und er wird matt und flau.

Die Kunstgeschichte zeigt uns wohl hie und da ein Talent, das unbenutzt verkümmern mußte; mehrfach aber dagegen, daß Verlangen und Befriedigung sich begegnen. Wie Julius und Leo einen Bramante, einen Michel Angelo, einen Raphael gefunden, ohne die sie ihre großen Kunstpläne nicht hätten verwirklichen können: so war auch zu Raphael ein Künstler gekommen, dessen eigenthümliche Gaben ihm aufs höchste erwünscht und von keinem von Allen, die sich an ihn angeschlossen, zu ersetzen waren. Dieß ist Ricamatore, bekannt unter dem Namen Giovanni von Udine, wo er 1487 geboren war. Seine Studien im Thier- und Pflanzenreich hatten in ihm das Talent für die Kunst der Ornamentik geweckt, die er, geleitet von antiken Vorbildern, in eigenthümlicher und geistvoller Weise ausbildete, wobei ihn natürlich die Phantasie und der Schönheitssinn Raphael's nachdrücklich förderten. Er verstand sich nicht allein auf die Malerei, sondern ebenso vortrefflich auf Stuccatur-Arbeiten, und war in spätern Zeiten auch in Florenz und vornehmlich in Venedig thätig, starb aber in seiner Vaterstadt am 21. April 1545.

In ähnlicher Weise als Ornamentist, doch vorzugweis mit figürlichen Gegenständen hatte sich Maturino aus Florenz unter Raphael's Anweisung ausgebildet. Er wandte dafür mit Vorliebe jene Kunstweise an, die man „Sgraffito" nennt, nach

welcher auf einen dunkeln Mauerbewurf ein heller Mörtel aufgetragen wird, in welchen man mit einem Griffel die Zeichnung bis auf den schwarzen Grund einkratzt, so daß sie auf dem lichten Ueberzug zu Tage kommt. In dieser Weise, aber auch in Chiaroscuro a fresco malte er Friese an die Außenseiten vieler Häuser in Rom. Als Raphael unter den Maurerjungen, die im Vatican Hülfe leisteten, zufällig einen entdeckte, der Lust und Geschick zur Malerei zeigte, übergab er ihn dem Maturino und erlebte die Freude, einen tüchtigen Künstler herangebildet zu sehen, den er mehrfach beschäftigen konnte, und der als Polidoro Caldara aus Caravaggio einen glänzenden Ruf sich erworben. Er war um 1495 geboren und starb um 1543 in Messina, wohin er sich nach der Plünderung Roms 1527 geflüchtet. Fern übrigens vom Einfluß Raphael's erlahmten sehr bald seine künstlerischen Kräfte.

Andrea Sabbatini aus Salerno, wo er um 1480 geboren war, hatte seine Heimath verlassen, um in die Schule von Perugino einzutreten; wandte sich aber, sobald er von den Arbeiten Raphael's im Vatican gehört, zu diesem, und ward von ihm ebenso freundlich aufgenommen, als werth gehalten. Mehrfach von ihm beschäftigt eignete er sich seine Weise, vornehmlich seinen Styl in der Zeichnung in großer Vollkommenheit an, war aber immer etwas effectvoller im Colorit und in der Modellierung. Aufträge von Neapel aus veranlaßten ihn, schon 1513 wieder dahin zurückzukehren. Er starb dort 1545.

Vincenzo Tamagni aus San Gemignano, dessen Lebensverhältnisse mir nicht bekannt sind, steht mit seinem Zartgefühl und Schönheitsinn dem Meister besonders nahe, der in ihm fast die eignen Jugendbestrebungen wiedersah und ihm besondere Theilnahme widmete. Er kehrte nach dem Unglück das Rom betroffen (der Eroberung und Plünderung durch die Trup-

pen Carls V. 1527) nach seiner Vaterstadt zurück, wo man in mehren Kirchen ausgezeichnet schöne Altargemälde von ihm sieht, die einen sprechenden Commentar zu Raphael's Urtheil über ihn bilden; denn in der That scheint er sich mehr an Raphael's Jugendrichtung, als an dessen spätere Leistungen angeschlossen zu haben. In S. Agostino zu San Gemignano ist eine Madonna in der Glorie, umgeben von einem Kranz von Engelköpfchen, die sogar Raphael's Vater gemalt haben könnte. Ein reizendes kleines Madonnenbild von ihm besitzt die Dresdener Galerie. In Verbindung mit ihm wird auch ein gewisser Schizzone als Schüler Raphael's genannt, von dem aber Näheres nicht bekannt ist, als daß er in Chiaroscuro-Bildern geschickt gewesen.

Bartolommeo Ramenghi aus Bagnacavallo, geb. 1484, hielt sich zwar nur kurze Zeit bei Raphael auf, doch nicht ohne heilsame Folgen für seine künstlerische Thätigkeit, in der wir einen tiefen Ernst der Auffassung, sprechende Charakteristik und einen edeln und großen Styl der Zeichnung bei kraftvoller Färbung und Modellierung bewundern müssen, wie namentlich an der Madonna mit Heiligen in der Dresdener Galerie. Er starb 1542.

Auffallend weich dagegen ist Innocenzo Francucci von Imola, der sich aus Francia's Schule nach Rom begeben und mit Eifer bemüht war, die Zeichnung und Weise der Darstellung Raphael's sich anzueignen, wie wir an einem großen Altargemälde von ihm, einer Madonna mit Heiligen in der Münchner Pinakothek sehen. Bedeutende Kräfte standen ihm nicht zu Gebote. — Dasselbe dürfte von einem andern Maler aus derselben Gegend gelten, der sich ebenfalls an Raphael angeschlossen, dem Tommaso Vincidore aus Bologna, der vielleicht ganz unbekannt geblieben, wenn er nicht im J. 1520 mit A. Dürer in Antwerpen zusammengetroffen wäre, sein Bildniß gemalt und

diesem damit Gelegenheit gegeben hätte, seiner in seinem Tagebuche — unter dem Namen „Polonius“ — zu gedenken.

Pellegrino Munari war aus seiner Vaterstadt Modena frühzeitig nach Rom zu Raphael gegangen und hatte sich so sehr in seine Formen eingelebt, daß man die Gemälde, die er später in Modena ausgeführt, wegen ihres raphaelischen Styles der Zeichnung immer bewundert hat. Er fiel 1522 als das Opfer einer Blutrache unter Mörderhand.

Raffaelino dal Colle von seiner Vaterstadt in der Nähe von Città di San Sepolcro so genannt, der später in Urbino und der Umgegend viele Altarbilder gemalt, und für die Majolica-Fabrik zu Faenza viele Zeichnungen gemacht, wußte die Weise des Meisters so nachzuahmen, daß danach die Sage entstanden, Raphael selbst habe für jene Fabrik gearbeitet. In Rom hielt er sich besonders an Giulio, und folgte ihm auch nach Mantua. Er scheint bald nach 1536 gestorben zu sein.

Außerdem werden von verschiedenen Schriftstellern als Gehülfen Raphael's noch angeführt Lionardo von Pistoja, Paparelli, Scipione Sacco, Pietro da Bagnaja u. A., ohne daß ihre Schülerschaft sicher nachgewiesen werden könnte. Wohl aber wissen wir von einem deutschen Künstler, daß er sich in die Schule Raphael's begeben und von diesem mit besondrer Auszeichnung behandelt worden: Bernhard von Orley. In seinen frühern Werken (im Museum zu Brüssel, im Louvre zu Paris, im Belvedere zu Wien rc.) gehört er zu den achtungswerthen Nachzüglern der altniederländischen Schule. Angelockt von dem Glanz des im Süden aufgegangenen Sternes ging er nach Rom zu Raphael und suchte in der Nachahmung desselben die höchsten Ziele zu erreichen, mußte aber die Erfahrung machen, daß sich schöpferische Kraft, innerste Empfindung und Nationalgefühl nicht nach-

ahmen lassen, und daß ohne diese Eigenschaften mit dem eifrigsten Studium nur ein nichtiger Schein erreicht wird. Bernhard hatte seine ihm eigenthümliche Kunst, mit der er unter den vorzüglichsten Meistern der Heimath glänzte, aufgegeben, und eine andere sich angeeignet, in der er nur eine untere Rangstufe erreichen konnte und dabei die unmittelbare Wirkung auf das Gemüth verlor. Wir wissen, daß eine große Anzahl seiner Landsleute denselben Weg eingeschlagen, und daß ihre Arbeiten die uninteressanteste Periode der niederländischen und deutschen Kunstgeschichte bezeichnen. Bernhard (oder Barend) war 1476 zu Brüssel geboren und ist daselbst 1541 gestorben. Er blieb auch nach seiner Rückkehr in die Heimath mit Raphael in Verbindung, der ihn, wie wir später sehen werden, mit wichtigen Aufträgen betraute.

Aus Nürnberg kam Georg Pencz zu Raphael, ist aber schwerlich von ihm beschäftigt worden, da er — 1500 geboren, — die hinreichende Vorbildung kaum mit nach Rom wird gebracht haben. Seine historischen Gemälde verrathen die Bekanntschaft mit dem Urbinaten; in seinen Bildnissen, den verdienstlichsten Werken seiner Hand, ist er der ursprünglichen, deutschen Weise treu geblieben.

Es liegt in der Natur der Verhältnisse und der Entwickelung des Talents, daß Künstler, die sich einem Meister von großen Gaben und klar ausgesprochener Eigenthümlichkeit als Schüler, oder gar als Gehülfen bei seinen umfassenden Arbeiten anschließen, nur in seltenen Fällen außerordentlicher Begabung dazu kommen, selbständig einen eigenen Weg für ihre Thätigkeit zu finden. Sind sie als Mitarbeiter an des Meisters Art und Weise gebunden, so bestimmt sie als Schüler ebensosehr und noch mehr die Stellung des Lernenden, dem Vorbild und den Vorschriften des Lehrers möglichst genau zu folgen; denn um dieser

willen sind sie ja zu ihm gekommen! — Eine weitere, nothwendige Folge ist alsdann, daß sie, an die unmittelbare Führung gewöhnt, rathlos werden, sobald der Führer ihnen entrissen wird.

Wenn wir nun unter den Schülern und Gehülfen Raphael's so Viele sehen, die später, auf ihre eignen Kräfte angewiesen, noch rühmlich fortgewirkt haben, so ist es allerdings einerseits ein Zeichen von der geistigen Fruchtbarkeit der Zeit; aber auch ein sprechendes Zeugniß für die sorgfältig schonende und weise beachtende Behandlung, deren Raphael's Schüler sich von ihm zu erfreuen hatten, während seine Güte und Liebenswürdigkeit sie mit der innigsten Anhänglichkeit an seine Person fesselten, so daß sie ganz in ihm aufzugehen schienen. Daß dessen ungeachtet ihre Arbeiten, selbst wo sie an seine Entwürfe und ausführlichen Zeichnungen gebunden waren, sich noch in den meisten Fällen auffallend von den seinigen unterscheiden, wird Niemanden Wunder nehmen, der ein Auge für das hohe und feine, ja, geradezu einzige Kunstgefühl Raphael's hat, das sich so wenig übertragen, als auch nur in Worte fassen läßt, wie der Ton eines Instrumentes in der Hand eines Virtuosen, der jedem Andern unerreichbar bleibt, und neben dem der Ausdruck selbst des höchsten Entzückens ein leerer Schall ist. Wir werden indeß bei Beschreibung der Werke sehen, was die Schüler und Gehülfen bei Ausführung oder Vollendung derselben unter des Meisters Augen zu leisten vermocht.

Will man aber den hingebenden Charakter Raphael's und seine seltene Bescheidenheit in besonders hellem Lichte sehen, so muß man ihn aufsuchen, wo er sich selbst zum Gehülfen hergibt, er der ruhmgekrönte, von zahllosen Aufträgen in Anspruch genommene Meister! Fra Bartolommeo, sein lieber und verehrter Freund aus florentinischer Zeit, war — wohl vornehmlich durch das Verlangen die großen Kunstschöpfungen im Vatican

zu sehen, angetrieben — aus der Arnostadt nach Rom gekommen, und hatte von dem Siegelbewahrer Mariano Fatti den Auftrag übernommen, für die Kirche S. Silvestro auf Monte Cavallo die beiden Apostelfürsten zu malen. Sei es nun aber, daß er das römische Klima nicht vertragen konnte, oder daß ihn — wie Vasari meint — die großen und herrlichen Werke Raphael's und Michel Angelo's entmuthigten: kurz, er kehrte nach Florenz zurück, nachdem er kaum die Gestalt des Paulus nothdürftig vollendet hatte. Seinem Wunsch entsprechend übernahm Raphael die gänzliche Ausführung des Bildes. Es hängt jetzt in einem Zimmer des Quirinals; und auf den ersten Blick sieht man dem Petrus an, welche Hand ihn berührt, welcher Geist sich über ihn ergossen mit einer Feuertaufe, die ihm der sonst so treffliche Frate nicht hätte geben können.

Fragen wir nun nach andern Künstlern, die sich zu jener Zeit in Rom aufhielten, und mit denen Raphael muthmaßlich im Verkehr stand: so begegnen wir zunächst wieder einem Bekannten aus frühern Tagen, dem Jacopo Sansovino, der in Concurrenz mit einigen andern Bildhauern, eine Copie der Gruppe des Laokoon machte, und nach Raphael's, von Bramante in Ansprch genommenem Urtheil, den Preis davon trug. Die Copie wurde in Erz gegossen, kam als Geschenk des Cardinals Grimani nach Venedig und später nach Paris.

Von besonderer Bedeutung für Raphael war die Anwesenheit des Malers und Baumeisters Baldassare Peruzzi aus Siena in Rom. Er hatte für Agostino Chigi den uns als Farnesina bekannten Palast in Trastevere gebaut, seine Außenseite mit Friesgemälden a fresco bedeckt und einem Saal im Innern reizende Deckenverzierungen in Stucco und mit Malereien gegeben, als Raphael den oben erwähnten Auftrag in demselben Saale übernahm. Auch in S. Maria della Pace hatte Peruzzi

mehre Bilder a fresco ausgeführt und in einem Zimmer des Vaticans die 12 Monate mit allen in denselben vorgenommenen Beschäftigungen, so daß es an mannichfachen Beziehungen zwischen beiden Meistern nicht fehlen konnte, die stets so freundschaftlicher Art gewesen, daß Einige den Meister Baldassare unter den Schülern oder Gehülfen Raphael's aufgeführt haben. In seinen Gemälden sieht man sein Bestreben, Raphael's Styl sich anzueignen, wie in seinen Bauwerken den Einfluß Bramante's; am eigenthümlichsten ist er in architektonischen und arabeskenartigen Verzierungen, für welche ihm eine ergiebige Phantasie und ein geläuterter Geschmack zu Gebote standen.

Nächst diesem ist ein Künstler zu nennen, der ebenfalls durch Agostino Chigi mit Raphael in nähere Berührung kam: der Bildhauer Lorenzo Campanajo, genannt Lorenzetto. Chigi hatte sich in S. Maria del Popolo eine Grabcapelle, nach dem Entwurf Raphael's, bauen lassen, für welche nun mehre bedeutsame Marmor-Statuen zur Ausschmückung gemacht werden sollten. Diese Arbeit wurde dem Lorenzetto übertragen und von diesem unter unmittelbarer Mitwirkung Raphael's ausgeführt. Die Motive dazu scheinen aus der altchristlichen Symbolik genommen zu sein, wie sie bei Sarkophagen angewendet worden, um die Errettung aus der Gewalt des Todes und die Aufnahme in den Himmel zu bezeichnen; und so sehen wir in der Capelle den Jonas, Elias, Daniel und Elisa, den durch seine Todtenerweckung und andere Wundergeschichten bezeichneten alttestamentlichen Vorläufer Christi. Die beiden letzten Statuen, deren Ausführung durch Chigi's Tod verhindert worden, hat später Bernini gefertigt. Von den beiden ersten ist die des Jonas von so ausnehmender Schönheit und so im Geiste, ja mit dem Geiste Raphael's gemacht, daß man sie wo nicht ganz, doch größtentheils als sein Werk betrachtet; um so mehr, als die Statue

des Elias um vieles geringer ist. Von dem nahen, freundschaftlichen Verhältniß zu Raphael hat Lorenzetto später noch ein sprechendes Zeugniß abgegeben, indem er über dessen letzter Ruhestätte im Pantheon die Madonnenstatue aufgestellt hat, die noch jetzt auf ihrem ersten Platze steht.

Gleichzeitig lebte in Rom und auf gutem Fuße mit Raphael Cesare da Sesto, ein Schüler Leonardo da Vinci's, und anfänglich so beharrlich verschlossen gegen die Styl-Neuerungen Raphael's, daß dieser ihm wohl im Scherz einen Vorwurf daraus machte; dann aber — wie seine Madonna mit dem H. Rochus, ehedem in S. Rocco bei Mailand, ebenso die Fresken in der Kirche Madonna zu Saronno beweisen, — bemüht, dieselben mit den Lehren seines Meisters zu verschmelzen.

Auch war der greise Meister Leonardo selbst nach der Thronbesteigung Leo's mit Giuliano de' Medici von Florenz nach Rom gekommen, sei es, daselbst für sich und seine Schüler angemessene Beschäftigung zu finden, sei es, um noch einmal in einen Wettstreit mit Michel Angelo einzutreten, dessen Kunstthätigkeit Leo voraussichtlich nicht säumen würde, in Anspruch zu nehmen. Der Papst war auch sogleich seinen Wünschen mit dem Auftrag eines größern Gemäldes entgegen gekommen, und von allen Seiten wurde ihm die gebührende Hochachtung bewiesen. Raphael vor Andern erfreute sich — in dankbarer Rückerinnerung an die gütige Aufnahme, die er einst bei dem Freunde seines Meisters gefunden — seiner Gegenwart und auch wohl der weisen Lehren und Rathschläge des vielerfahrenen und hochgefeierten Mannes von Herzen. Dennoch mag es ihm, bei aller ihm angeborenen und unverwüstlichen Bescheidenheit nicht ganz leicht geworden sein, beim Anblick so mancher Wunderlichkeiten des alten Herrn immer ein ernstes, achtungsvolles Gesicht zu behalten. Mußte er nicht lächeln, wenn dieser große Kunst-

genius seine Zeit darauf verwandte, Wachs so fein auszudrücken, daß er kleine von ihm daraus geformte Vögel in die Luft blasen konnte gleich Flaumenfedern; oder daß er Gedärme so elastisch zu machen wußte, daß sie, mittelst eines Blasebalgs aufgeblasen, das ganze Zimmer einnahmen, wo seine Gäste standen, und diese aus einer Ecke in die andere trieben; oder wenn er ihn sich abmühen sah mit der Bereitung eines Firnisses zum Ueberzug über das Gemälde für den Papst, bevor er nur daran gedacht, einen Pinsel für dieses selbst anzurühren!

Aber der Kreis von Raphael's Bekannten beschränkte sich nicht auf Rom und Italien. Längst war sein Ruhm über die Alpen gedrungen, wenn auch ohne die Begleitung eines Werkes seiner Hand. In Deutschland lebte ein Meister der Kunst, zwar in keinem Strich des Griffels oder Pinsels ihm ähnlich, und doch gleich groß, gleich einzig wie er, und nicht minder bewundert, geehrt und hochgepriesen; fremden Einwirkungen auf seine Leistungen durchaus unzugänglich, aber alles Große und Schöne, wie fremd es der eignen Weise auch war, mit unbefangener Freude und klarer Erkenntniß würdigend: in Nürnberg Albrecht Dürer! Nehmen wir das Herrlichste was der deutsche Meister geschaffen, die Passion, die Apokalypse, die Dreifaltigkeit, oder eines seiner Bildnisse: — welche Kluft trennt diese Dinge von allem was Raphael geschaffen, ob es eine leicht hingeworfene Zeichnung, oder ein ausgeführtes Oel- oder Fresco-Gemälde ist! Und dennoch reichen sich diese Geister über die weite Kluft die Hand in gegenseitiger aufrichtiger Hochachtung! Der Naturalist, der die Gestalten seiner ideenreichen und seelenvollen Compositionen aus dem ihn umgebenden Leben mit treuer Nachahmung nimmt, und weder vor Häßlichkeit noch Gemeinheit zurückscheut und alles verschmäht, was nach „antikischer" Art schmeckt — zollt dem ihm völlig unerreichbaren Schönheits-

sinn des Idealisten und seiner reinen Formengebung die wärmste Bewundrung; und dieser empfindet mit freudiger Achtung die begeisterte und unbestechliche Wahrheitsliebe des deutschen Kunstgenossen und erkennt selbst in der Kraft und Geschicklichkeit der Hand seine Ueberlegenheit an.

Den Anlaß zur persönlichen Bekanntschaft gab Dürer mit der Sendung eines Geschenks an Raphael, und zwar — nach Vasari — mit seinem in Wasserfarben auf ganz feiner Leinwand ausgeführten Bildniß; eine Begrüßung, die von Raphael mit einigen seiner Handzeichnungen erwiedert wurde.*)

Die Bekanntschaft mit Dürer, die von beiden Seiten aufrecht erhalten worden zu sein scheint, erfreulich an und für sich, wurde durch ihre Folgen von großer Bedeutung für Raphael. „Da Raphael — fährt Vasari in der Erzählung von dem Verkehr mit Dürer fort — hiebei gesehen hatte, wie Albrecht Dürer bei seinen Kupferstichen zu Werke ging, so wünschte er ebenfalls zu zeigen, was er in dieser Kunst vermöge." Da sich diese Worte nicht auf das eben genannte in Wasserfarben gemalte Bildniß beziehen können, so muß angenommen werden, daß Dürer demselben — nach Vasari's Annahme — auch eine Anzahl seiner Stiche beigelegt habe. Diese Blätter also haben Raphael gereizt, sich auch im Kupferstechen zu versuchen; ein Umstand, der bis vor Kurzem unbeachtet geblieben, da man sich nur an den nächstfolgenden Satz hielt: „deßhalb ließ er den

*) Vasari erzählt, daß Raphael „eine Menge Blätter von seiner Hand" an Dürer geschickt habe. Nur eines davon hat sich erhalten und befindet sich in der Sammlung von Handzeichnungen bei Erzherzog Albrecht in Wien. Darauf sind einige Studien nach dem Nackten gezeichnet zu dem Bilde vom Sieg über die Saracenen in der Stanza dell' incendio des Vaticans, und Dürer hat auf das Blatt geschrieben: „1515. Raphael von Urbino der bei dem pabst so hoch geacht ist, hat diese nackte Bild gemacht und hat sie dem Albrecht Dürer gen Nürnberg geschickt, ihm seine Hand zu weisen."

Marc Antonio aus Bologna vielfache Uebungen in dieser Kunst anstellen." Seitdem aber der Prof. Andreas Müller in Düsseldorf im Magazin der dortigen Akademie einen Kupferstich von Raphael's „Madonna in Wolken" gefunden, die auch Marc Anton gestochen (Peintre graveur 47), und die in der Behandlung sich wesentlich von dieser letztern unterscheidet, haben die Worte Vasari's eine Bedeutung gewonnen, die man nicht wohl übersehen kann. Prof. Müller hat darüber 1860 eine kleine Schrift veröffentlicht, welcher sowohl ein von Fr. Keller gefertigtes Facsimile des aufgefundenen Kupferstichs, als eine Photographie nach dem Blatt von Marc Anton beigefügt ist.*) Der Unterschied ist im höchsten Grade auffallend, obschon unverkennbar das eine Blatt nach dem andern, nur von der entgegengesetzten Seite gemacht ist. Ebenso unverkennbar ist das Blatt von Marc Anton die Copie des andern oder einer dem entsprechenden Zeichnung, und sehr entfernt von der Feinheit und Schönheit der Formen im neuaufgefundenen Blatt. Dieses hat in den lebensvollen Linien der Umrisse, den zart und doch bestimmt umschriebenen Formen, und dem lieblichen Angesicht der Madonna und der Kindergesichter so entschieden das Gepräge von Raphael's Hand, daß Viele im Zweifel geblieben, ob sie einen Kupferstich, oder vielmehr eine Federzeichnung von ihm vor sich hätten; worüber freilich sehr bald Aufklärung zu gewinnen war. Die Composition — Madonna auf dem Wolkenthron, mit dem leichtgesenkten Kopf und dem Unterkörper nach ihrer linken, mit dem Oberkörper nach der rechten Seite gewendet, an die das neben ihr stehende und ernst hinabschauende Christkind

---

*) Ein Kupferstich von Rafael in der Sammlung der kön. Kupferstich-Sammlung zu Düsseldorf beschrieben von Andreas Müller . . . Düsseldorf 1860.

sich anschmiegt; in dem Gewölk geflügelte Kinder — erinnert in allgemeinen Zügen an die Madonna di Foligno, würde sie aber, in gleicher Weise ausgeführt, wohl an Schönheit noch übertroffen haben.*)

Sind wir nun sicher, daß keine Zeitgenossen Marc Antons in Italien diesem im Kupferstich gleichgekommen, geschweige den Vorrang abgewonnen; kennen wir auch keinen zweiten Künstler, der im Stande gewesen wäre, seiner Nachbildung einer raphaelischen Zeichnung diesen Zauber seelenvoller Schönheit einzuhauchen: so bleibt uns zur Auffindung des Urhebers unsers Blattes nur der von Vasari gegebene Fingerzeig als Wegweiser: es ist ein Versuch von Raphael selbst, „zu zeigen was auch er in dieser Kunst vermöchte."**) Nun, das hat er bald gesehen; aber wie reizvoll das Blatt, und wie groß davor unsre Freude und Bewunderung ist: ihm konnte es nicht zweifelhaft bleiben, daß er, um im Kupferstich mit Albrecht Dürer in einen Wettkampf einzutreten, wenn nichts anderes, doch jedenfalls viel mehr Zeit bedurfte, als ihm bei seinen vielfältigen Aufgaben zu Gebote stand. Von der Platte hat er höchst wahrscheinlich nur sehr wenige Abdrücke genommen; — die auf ihr vorgenommenen, noch im Abdruck sichtbaren Correcturen ließen es ihm ohnehin zur Veröffentlichung ungeeignet erscheinen; so daß er sie ohne weitere Anwendung wird haben abschleifen lassen.

Inzwischen der Versuch war gemacht und der Erfolg, den Dürer mit seinen Kupferstichen und Holzschnitten hatte, die sich

*) Ein zweites, sogar besser erhaltenes Exemplar dieses Kupferstichs, das auch noch den Plattenrand hat, ist in der k. Kupferstichsammlung zu Madrid zu Tage gekommen.

**) Auf den Abdruck in Düsseldorf ist mit Tinte geschrieben links R. S. I., rechts ME. F. Die erste Bezeichnung ist verständlich; zur letzten gibt es keinen Schlüssel. Sie ist aber, als nicht auf der Platte befindlich, von keinem Belang; fehlt auch auf dem Madrider Exemplar.

und seinen Ruhm über ganz Europa verbreiteten; der Werth der neuen Erfindung an und für sich, durch welche es dem Künstler möglich wurde, seine Werke — in ihren wesentlichsten Lineamenten — der ganzen Welt mitzutheilen, bestimmten Raphael, wo irgend möglich, davon für sich Gebrauch zu machen.

Nun war Marc Antonio Raimondi aus Bologna, ein Schüler des Francesco Francia, der ihn bei seinen Goldschmied-Arbeiten für Anfertigung von Niellos verwendet hatte — wie man annimmt um 1510 — nach Rom gekommen. Er hatte sich, durch Mantegna's und vornehmlich durch Dürer's Arbeiten angereizt, im Kupferstich versucht und wird in Rom bald mit Raphael bekannt worden sein, der — das Talent erkennend, wenn auch nicht einen Albrecht Dürer, doch einen Künstler an ihm fand, durch welchen er seine Zwecke erreichen zu können hoffte. Er ließ ihn daher, wie Vasari im Leben Raphael's erzählt, vielfache Uebungen in dieser Kunst (des Kupferstichs) anstellen, und da sie demselben trefflich gelangen, ihn seine ersten Sachen drucken. In den Angaben darüber widerspricht sich Vasari, nennt an dieser Stelle andere Arbeiten, als im Leben Marc Anton's, wo er die „Lucretia" als das erste Blatt bezeichnet, das derselbe nach Raphael gestochen; eine Angabe, welche jetzt allgemein angenommen ist. Es gehört aber nicht zu seinen gelungensten Stichen und trägt noch zu sehr die Spuren der Nachahmung Dürer's. Da aber Raphael den Eifer zu würdigen wußte, mit welchem sich Marc Anton der Arbeit widmete, und auch die Fortschritte wahrnahm, die er machte, so nahm er ihn ganz in seinen Dienst, überwachte die Arbeiten, corrigierte sie, selbst auf der Platte, wie man glaubt und gewann dadurch einen Schüler, der nach und nach so in den Geist des Meisters eindrang, daß er die Zeichnungen desselben so zu sagen in eine andere Sprache zu übersetzen und so treu als

möglich in ihren Hauptzügen wieder zu geben lernte. Zugleich richtete er, um Marc Anton's Zeit und Kräfte ungetheilt für den Stich zu erhalten, eine Druckerei ein, in welcher er seinen vieljährigen Farbenreiber Baviera anstellte, der den Druck und Verkauf der Blätter zu besorgen hatte.

Die große Anzahl von Blättern, die aus dieser Anstalt hervorgegangen, sagt uns, wie klar Raphael die Bedeutung des Bilddrucks erkannt hat, der für die Kunst sei oder werden könne, was der Buchdruck für die Volksbildung und Wissenschaft bereits geworden: das Mittel der allgemeinsten Verbreitung ihrer Werke, nach ihrem wesentlichsten Inhalte: dem Gedanken, der Composition, der ausdruckvollen Darstellung und der eigenthümlichen Formengebung; weßhalb denn Marc Anton auch vorzugsweis nach Handzeichnungen und in Weise derselben gestochen.

Es tritt uns aber noch ein anderer Umstand von Bedeutung entgegen, sobald wir das Auge auf den Inhalt der ersten Blätter richten, die Raphael seinem Kupferstecher zum Zweck der Vervielfältigung übergeben. Das erste war — wie wir gesehen — der Selbstmord der Lucretia; darauf folgten: eine Dido, das Urtheil des Paris, die Entführung der Helena, der Tanz der Liebesgötter; dazwischen auch die Arche Noah's und der Kindermord zu Bethlehem; Gegenstände, wie man sieht, der Mehrzahl nach, aus der Geschichte und Mythologie des Alterthums genommen. — Als Albrecht Dürer zuerst von dem Bilddruck Gebrauch machte für seine Kunst, wählte er die Apokalypse, danach das Leben Mariä, und die Passion Christi. Warum? Die Bewegung der Gemüther in Deutschland war eine vorherrschend religiöse, und Dürer's Absichten gingen auf das Volk, das bis in die untersten Schichten von ihr ergriffen war. Italien hatte die Erneuerung seines Lebens und seiner Bildung an die Wiedergeburt des alten Hellas und Rom geknüpft, deren Cultus

vornehmlich in den obern Schichten der Gesellschaft gepflegt wurde, auf welche denn auch zunächst die hier bezeichneten Unternehmungen Raphael's berechnet und gerichtet waren. Da Marc Anton vorzugsweis, wie ich sagte, nach Zeichnungen Raphael's stach, so sind uns damit manche der Compositionen erhalten, die außerdem verschwunden sein würden. Aber auch für die ausgeführten Werke des Meisters sind Marc Anton's Stiche in sofern von Wichtigkeit, als sie — nach Originalentwürfen gearbeitet — Motive und Anordnungen enthalten, die bei der Ausführung Abänderungen erfahren haben, wie z. B. bei dem ausgezeichnet schönen Blatte „der Parnaß" nach dem Bilde im Vatican, wo Apollo (nicht wie dort die Geige spielt, sondern) in die Saiten der Lyra greift.

Nach der Betrachtung über Raphael's Versuch im Kupferstechen und nachdem wir ihn als Architekten thätig gesehen, tritt uns eine andere Frage nahe, die, vielfach aufgeworfen, von verschiedenen Seiten entgegengesetzte Beantwortung erfahren hat: ob nehmlich Raphael auch, gleich Leonardo und Michel Angelo, den Meißel zu führen verstanden? Bei Erwähnung der Mitwirkung, die er dem Lorenzetto bei Ausschmückung der Capella Chigi in S. Maria del Popolo geschenkt, deutete ich bereits an, daß diese Mitwirkung sich nicht blos auf guten Rath und Correcturen beschränkt haben werde. In der That ist die Figur schon in der Composition von so außerordentlicher Schönheit, in Stellung und Bewegung von so edlem Maß, in jeder Linie in so vollkommener Harmonie, daß sie schon dadurch weit über allem steht, was Lorenzetto gemacht. Dazu kommt nun noch der Adel, die Weichheit und Frische der jugendlichen Formen, und ihre vollendete, ebenso naturwahre, als stylgerechte Durchbildung, die weise Berechnung auf eine nahebei malerische Wirkung, der lebenvolle, Sinne und Seele fesselnde Ausdruck des halbüberschatteten

Kopfes, wodurch die Statue nicht allein über allen Arbeiten Lorenzetto's, sondern geradezu auf der obersten Stufe der neuern Sculptur steht; so daß kein anderer Schluß zu machen ist, als daß Raphael nicht nur das Modell dazu gemacht, sondern ihr auch die letzte Vollendung in Marmor selbst gegeben hat.

Diese Meinung gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch eine Nachricht, die wir einem Briefe des Grafen Castiglione vom 8. Mai 1523 an seinen Sachwalter, Andrea Piperario in Rom, entnehmen, worin er ihm schreibt: „Ich wünsche auch zu wissen, ob Giulio Romano noch den kleinen Knaben in Marmor von der Hand Raphael's hat, und für wieviel er ihn auf's äußerste ablassen will?"*) Es ist dieß ein verwundeter, von einem Delphin auf seinem Rücken getragener Knabe, eine (an den Beinen) nicht ganz vollendete Marmorgruppe, 1768 im Besitz eines Hrn. v. Breteuil in Rom. In der Sammlung von Kunstwerken zu Down-Hill in Irland sieht man eine ganz ähnliche Gruppe, die durch den Grafen v. Bristol, Bischof von Derry, dahin gekommen. Sie war 1857 auf der Ausstellung zu Manchester, wo Prof. Hettner, Conservator der Sammlung von Gypsabgüssen in Dresden, sie sah, und sie für eine nicht getreue Nachahmung erklärte. Eine Abbildung gibt das Penny-Magazine vom 17. Juli 1841; ein Abguß der Original-Gruppe steht in der Mengs'ischen Sammlung in Dresden. Danach scheint es, daß sie der erste Versuch Raphael's in der Bildnerei gewesen, wobei er sich für die untergeordneten, aber besonders sorgfältig ausgeführten Dinge der Mitarbeit Lorenzetto's mag bedient haben, der aber den Delphin in eine unmögliche Windung gebracht hat.

Wie leicht man geneigt ist, ebensowohl seinen Lieblingen

---

*) Passavant a. a. O. I. p. 250 nach den Lett. pitt. V. p. 245 no. v.

alles Schöne zuzuschreiben, alles weniger Vortreffliche abzusprechen, sehen wir in diesem Falle, wo wir durchaus auf dem Felde bloßer Vermuthungen stehen. Passavant führt als ein drittes Werk der Bildnerei von Raphael's Hand, allein gestützt auf die ganz raphaelische Schönheit der Composition, vornehmlich in der Bewegung der Figuren, die Fontana delle Tartarughe vor dem Palazzo Mattei in Rom an, deren Wasserbecken von vier Jünglingen (der vierfachen Wiederholung derselben Figur) getragen wird, von denen jeder eine Schildkröte aus der Schaale will trinken lassen. Es ist nicht zu leugnen, daß die Schönheit der Anordnung und der harmonische Fluß der Linien ganz an den Jonas in S. Maria del Popolo erinnern; dennoch ist das Werk erwiesener Maßen auf Veranstaltung des römischen Magistrats 1585 nach Angabe des Giacomo della Porta von dem florentinischen Bildhauer Taddeo Landini verfertigt.*)

Während dessen nahmen die Arbeiten im Vatican ihren stetigen Fortgang und wurden noch weiterhin beträchtlich vermehrt. Zunächst war es der Saal der päpstlichen Stallknechte (Sala degli Palafrenieri) der ausgemalt werden sollte, und Raphael hatte dafür die Apostel und andere Heilige gezeichnet, die in grüner Erde gemalt, scheinbar in Nischen stehend, die Hauptwände einnehmen sollten, während im Fries darüber Giovanni da Udine in einer lustigen Zusammenstellung fremder Thiere die von ihm in der Menagerie des Papstes gemachten Studien anwandte. Schon unter Paul IV., der diesen Saal in mehre Zimmer eintheilte, gingen die meisten dieser Arbeiten zu Grunde, und jetzt ist soviel als nichts davon übrig. Nur eine Copie der Apostel, ernster, charaktervoller, nebenbei durch einen Reichthum der schönsten Gewandmotive ausgezeich-

*) S. Bunsen und Platner, Beschreibung Roms III. 3. S. 521.

neter Gestalten,*) ist in der Kirche S Vincenzo ed Anastasio alle tre Fontane vor Porta S. Paolo zu Rom erhalten.

Von bei weitem größeren Gewicht war die Aufgabe, die von ihm erbauten Loggien vor den päpstlichen Zimmern angemessen auszuschmücken. Wände und Decken der Loggien des ersten Stockwerks vor dem Appartemento Borgia hatte bereits Giovanni da Udine mit Arabesken und Weinranken in eine heitere Laube umgewandelt; der Loggia des zweiten Stockwerks war ein bedeutungsvollerer Schmuck zugedacht. Mit dem Blick nach oben sollte man in den Kuppeln derselben Bilder aus dem Alten und Neuen Testament vor Augen haben; an den Wänden aber an launigen Spielen der Phantasie sich ergötzen. Zu den erstern, zunächst den Bildern aus dem Alten Testament, entwarf er die Zeichnungen, vertheilte sie an seine Schüler und ließ sie unter der Oberaufsicht von Giulio Romano ausführen; die Wandverzierungen übergab er dem dafür ganz besonders befähigten Giovanni da Udine, ging ihm aber beim Entwerfen und Ausführen mit Rath und That zur Hand.**) Das Estrich für die Fußböden, auf dem er mosaikartig das päpstliche Wappen anbrachte, ließ er aus Florenz von Andrea della Robbia kommen, und die Thüren von Gian Barile aus Siena kunstreich in Holz schnitzen; welche Anordnungen sämmtlich sich so sehr des Beifalls Sr. Heiligkeit zu erfreuen hatten, daß Raphael zum Aufseher über alle Malereien und Bauten im Palast gesetzt wurde. Wir begreifen die stets sich steigernden Gunstbezeigungen bei Raphael's unvergleichlichen Leistungen. Denn wie sehr auch die Wanderverzierungen der

---

*) Gest. von Marc Antonio.

**) „Die Bibel Raphael's“ gest. von C. Lasinio u. A. Die Loggien-Malereien vollständig von Joh. Volpato und Joh. Ottaviano, Prachtwerk.

Loggien durch die Unbilden der Zeit und die Roheit der Menschen gelitten haben: noch fesseln uns ihre Trümmer durch die Schönheit der Anordnung, wie durch den Reichthum der Erfindung, und wir ahnen in den verblaßten Formen und Farben ihre einstige, bezaubernde Pracht.

Und nun, als sollte keine der großen und seltenen Kräfte, die in Raphael schlummerten, ungeweckt und ungenutzt vergehen, ward ihm ein Auftrag vom Papst, mit dessen Ausführung er alle bisherigen Leistungen der Art und sich selbst übertroffen hat. In der Sixtinischen Capelle, an deren untern Wänden, wie wir früher gesehen, ältere Meister mit ihren Werken sich verewigt hatten, an deren Decke Michel Angelo's erhabene Schöpfungen prangten, durfte der Genius Raphael's nicht fehlen. Einer alten Sitte gemäß wurden an Festtagen die untersten Abtheilungen der Wände mit bunten Teppichen verhängt; und da man solche Arbeiten, auch mit figürlichen Darstellungen, in Gold und Seide gewirkt, in den Niederlanden, namentlich zu Arras, vortrefflich ausführte, ward Raphael beauftragt, eine Anzahl Cartons zu zeichnen, nach denen dort Teppiche gewirkt werden sollten, um sie sodann bei festlichen Gelegenheiten in der Sixtinischen Capelle aufhängen zu können. Wir verdanken diesem Auftrage jene unter dem Namen der „Tapeten" bekannten Darstellungen zur Apostelgeschichte, die vollkommensten Werke dramatischer Malerei, von deren Cartons sieben früher im Schlosse zu Hampton-Court in England aufbewahrt wurden.*) Gleichzeitig fertigte er auch einen Carton mit der Krönung Mariä, zu dem Teppich, der über dem Altar der Sixtinischen Capelle

*) Sie sind jetzt in London, im South-Kensington-Museum. Photographiert von Thurston Thomson nach den Originalen. Gest. von Dorigny — Halloway (sehr manieriert).

seine Stelle finden sollte.*) Die Ausführung dieser Cartons fällt in die Jahre 1515 und 1516; die Ausführung der Teppiche, deren Ueberwachung Raphael dem Bernhard von Orley anvertraut hatte, war 1518 beendet, so daß sie (nachdem sie schon im April d. J. in Rom angekommen) am Tage des H. Stephanus (26. Dec. 1519) zum ersten Male in der Sistina aufgehängt werden konnten, zur freudigen Bewunderung der Welt und zur Genugthuung ihres Meisters, bei der Wirkung die sein Werk hervorgebracht.

Im Winter von 1515 auf 1516 war Papst Leo in Florenz und erlebte dort Huldigungen, wie sie ihm wenige Jahre vorher kein Prophet voraus hätte verkündigen können. Aller Haß gegen das Haus Medicis war verschwunden und vergessen; der Freistaat war eine Monarchie geworden, und die Florentiner wetteiferten in den Kundgebungen der Ergebenheit gegen die Herrscher und ihre Angehörigen. Leo, um für solche Gesinnung sich erkenntlich zu zeigen, beschloß, die Kirche S. Lorenzo, die von seinen Vorfahren durch Brunelleschi erbaut worden war, vollenden, d. h. ihr eine Façade geben zu lassen. Und da er dafür die Ansichten, Vorschläge und Pläne der bedeutendsten Architekten Italiens kennen lernen wollte, und bereits Michel Angelo, Baccio d'Agnolo, Giuliano da San Gallo, Andrea und Jacopo Sansovino zu Entwürfen aufgefordert hatte, so ließ er auch zu demselben Zweck Raphael nach Florenz kommen, der denn auch nicht säumte, dem Befehl zu zu folgen und seinen Ideen für die beabsichtigte Façade in einer Zeichnung Ausdruck zu geben. Die erwählten Künstler sollten zu einem Schiedsgericht über ihre Pläne zusammen treten, oder sich auch über eine Combination mehrer derselben vereinigen.

*) Gest. von Ant. Veneziano und von dem Meister mit dem Würfel.

Aber abgesehen von der Schwierigkeit, wo nicht Unmöglichkeit, auf diesem Wege ein Ergebniß zu gewinnen, erklärte sich auch Michel Angelo entschieden gegen jede Betheiligung eines andern Architekten. Obwohl er indeß damit für sich allein den Auftrag erlangt hatte, stieß er doch bei der Ausführung auf so viele Hindernisse, daß diese sich von Jahr zu Jahr verzögerte und schließlich gar nicht zu Stande kam; wie denn noch jetzt die Kirche mit kahler Stirnseite da steht; die Zeichnungen Raphael's aber sind uns erhalten, und soll später des Nähern von ihnen die Rede sein.

In seiner Eigenschaft als Architekt nach Florenz berufen, ward er als solcher von mehr als Einer Seite in Anspruch genommen. Noch steht, leider! nicht ganz vollendet, in der Straße San Gallo der zwar kleine, aber schöne, mit einem reizenden Garten versehene Palast, zu welchem er für Giannotto Pandolfini, Bischof von Troja, die Pläne gefertigt. Die Ausführung derselben übertrug er dem Gianfrancesco da Sangallo, nach dessen Tode 1530 sein Bruder Bastiano Aristotile den Bau soweit führte, als wir jetzt ihn sehen. Für ein zweites Wohnhaus, den Palast Uguccioni, machte er außer den Zeichnungen noch ein Modell; dem Bauherrn aber scheinen die nöthigen Mittel der gänzlichen Ausführung des Gebäudes gefehlt zu haben, so daß es weder nach oben, noch nach der Seite seinen vollkommenen Abschluß erlangt hat. Raphael's Zeichnungen aber sollen erhalten sein.*)

Bei der Stellung, welche Raphael in Rom einnahm, wird es Niemanden wundern, daß seine vornehmen Freunde zu ihrem Vergnügen nicht nur auf seinen Umgang, sondern auch auf seine

*) Doch sind sie nicht unter den architektonischen Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz.

Kunst Ansprüche machten, denen er soviel immer möglich zu genügen suchte. So hatte ihn der Cardinal Bibiena, der einige Zimmer im Vatican bewohnte, zu bestimmen gewußt, ihm eine Folge von Bildern für seine Badestube zu entwerfen, deren Ausführung sodann einigen Schülern übertragen wurde. Das Thema, wie die einzelnen Gegenstände desselben waren vom Cardinal selbst angegeben*) und zeigen uns, mit welchen Anschauungen der geistliche Herr die Phantasie im Bade zu beschäftigen liebte. Nicht nur, daß die Statue einer Venus in einer Nische aufgestellt werden sollte, so war der leitende Grundgedanke des Bildercyclus „die Alles überwindende Macht Amors.“ Bedürfte es noch irgend eines Nachweises für die Entfremdung der hohen Würdenträger der Kirche vom Christenthum, für ihre Vorliebe für den Sinnenreiz aus der Quelle des classischen Heidenthums, und für den lügenhaften um das Cölibat der Geistlichkeit gelegten Heiligenschein, so würde das Badezimmer des Cardinals von Bibiena — wie wir später bei Betrachtung der Bilder darin sehen werden — ausreichende Mittel an die Hand geben. Was übrigens Raphael dabei gethan, überschreitet die Grenzen classischer Anmuth nicht, wo aber Giulio Romano an seine Stelle tritt, haben die Grazien den Zügel des Pegasus aus den Händen verloren; und so wird es wohl vornehmlich ihm zu danken sein, daß das Zimmer jetzt für Jedermann unzugänglich ist.**)

Beliebt aber waren Gegenstände der Art jedenfalls und

---

*) Cardinal Bembo schreibt am 19. Apr. 1516 an den Card. da Bibiena: „Eben kommt Raphael zu mir . . . und bittet mich (meinem Briefe) beizufügen, daß Ihr ihm die andern Geschichten schickt, die in Euer Badezimmerchen sollen gemalt werden, das heißt die Beschreibung davon; denn diejenigen, die Ihr im gesendet, sollen schon diese Woche in Angriff genommen werden.“

**) Gest. v. Maestri, Piroli und Chapuy.

Raphael zeigte sich den Aufgaben erotischen Inhalts nicht geradezu abgeneigt. Wer Rom noch kennt aus der Zeit vor dem Jahr 1848, der wird sich der kleinen, sehr malerischen Villa im Garten Borghese erinnern, die — freilich ohne allen Grund — den Namen der „Villa Raphael's" trug. Wem sie zu seiner Zeit gehört hat, ist nicht bekannt. Jedenfalls war der Besitzer ein Freund der Kunst; denn sie war reichlich mit Gemälden und Sculpturen ausgestattet. In den politischen Stürmen vom J. 1848 ist sie zerstört worden. Einige der darin befindlichen Wandgemälde hatte indeß der Fürst Borghese schon mehre Jahre vorher aussägen und in einem Zimmer seines Palastes in der Stadt aufstellen lassen. Neben einer räthselhaften Composition von Michel Angelo, schwebende nackte Gestalten, die mit Pfeilen nach einer Scheibe schießen, war nach einer Zeichnung Raphael's die Brautnacht von Alexander und Roxane gemalt, ein Bild das durch heitern Humor über die Bedenken hinweghebt, die der Gegenstand erregen möchte. Wie bei andern Gelegenheiten hatte Raphael auch hier den Anlaß zu seiner Zeichnung in der Literatur des Alterthums gefunden. Lucian's Beschreibung von einem Gemälde des griechischen Malers Aetion, das denselben Gegenstand behandelt, hat ihm offenbar die ersten Gedanken dazu gegeben. Alexander, von Amor geführt, von seinem Freunde Hephästion und dem Gotte Hymen begleitet, naht sich dem Lager, auf welchem in jungfräulich verschämter Haltung Roxane sitzt, und reicht ihr eine goldene Krone, während ein Liebesgott ihren Schleier hebt und ein andrer ihr die Sandalen löst. Liebesgötter umschwärmen die Scene, spielend mit den Waffen des Helden, indem einige einen ihrer Genossen auf seinem Schilde tragen, gleich einem Sieger; ein andrer in den Harnisch gekrochen ist und darin mühsam auf allen Vieren sich am Boden fortbewegt. — Es ist ein leichtes Spiel der Phantasie, wie es der

Moment dem Künstler gebracht, und wie sicher noch manches andere, ohne Ansprüche auf hohe künstlerische Bedeutung, aus der Eingebung heitrer Stunden hervorgegangen sein wird.*)

Viele der Handzeichnungen Raphael's, die uns in den Stichen Marc Antonio's, Agost. Veneziano's und andrer Zeitgenossen erhalten worden, weisen auf einen solchen oder ähnlichen Ursprung zurück.

So möchte ich das von Ag. Veneziano gestochene, unter dem Namen der Hexenfahrt bekannte Blatt dahin rechnen, auf welchem wir ein altes Weib auf einem colossalen Gerippe sitzen und von vier nackten Männern gezogen, von drei andern, von denen einer auf einem Widder reitet, gefolgt sehen. Drei Böcke hat das Geripp unter sich, auf deren einem ein Knabe reitet. Von diesem grauenhaften Zug aufgeschreckt fliegen mehre Enten aus ihrem Schilf-Versteck auf. Wer mag sagen, welche Erzählung, welche Zeichnung, welch ein bizarrer Einfall eines Freundes Raphael zu einer Composition veranlaßt hat, mit der er sich zum Vorläufer des Höllen-Breughel gemacht? Zu solchen leichten Ergüssen der Phantasie gehört eine große Anzahl Venusbilder in den mannichfaltigsten Situationen, mit und ohne Amor, auf Meereswellen, in Wolken, dem Bad entstiegen, die Füße sich trocknend 2c. Liebesgötter, die in einem Walde spielen 2c. Aber auch Compositionen von größerer Bedeutung mögen so gelegentlich entstanden sein, wie die Compositionen zur Aeneide, namentlich das Quos ego, gest. von Marc Antonio, wo Neptun dargestellt ist, wie er die aufgeregten Meereswogen beschwichtigt und den Winden Stillestand gebietet; das Urtheil

---

*) Raphael's sehr schöne Originalzeichnung, lauter nackte Figuren, befindet sich in der Sammlung des Erzherzog Albrecht zu Wien. Gest. v. Gio. Volpato 1772 — J. G. A. Frenzel 1823 — Ch. N. Cochin.

des Paris, eine ganz im Geiste der Farnesina-Bilder gedachte Composition (Paris ertheilt der Venus den Preis; Juno droht ihm mit ihrer Rache; Minerva, vom Rücken gesehen, bekleidet sich wieder; rechts sitzen zwei Flußgötter und eine Nymphe, links erhebt sich ein Hügel, auf welchem Oreaden und Dryaden sichtbar sind; eine über Venus schwebende Victoria bekränzt sie; in den Wolken erscheinen die Dioskuren, Phöbus, Diana, Jupiter und andere Götter); eine Zeichnung, die außer von Marc Antonio, auch von Marco da Ravenna gestochen worden.

In einer andern Richtung höchst bedeutend erscheint mir die Zeichnung von der Pest in Phrygien, die zu Raphael's besten dramatischen Schöpfungen gerechnet werden muß. Eine Herme theilt das Bild in zwei Abtheilungen. Links sieht man im Vorgrund todtes und sterbendes Vieh, und in einer anstoßenden Kammer einen sterbenden Greis, gepflegt und getröstet von zwei barmherzigen Schwestern; rechts ein verödetes Dorf, im Vorgrund eine ergreifende Gruppe, einen Vater, der mit verhaltener Nase sein kleines Kind von der Brust der todten Mutter, aus der es Nahrung schöpfen will, zurückzieht. Auch dieses schöne Blatt verdanken wir dem Grabstichel Marc Anton's. Groß ist die Anzahl von ähnlichen Kupferstichen nach Zeichnungen, die theils mit, theils ohne Recht dem Raphael zugeschrieben werden. Ein vollständiges Verzeichniß derselben, wie ein näheres Eingehen auf sie würde indeß die Grenzen, wie die Aufgabe dieses Buches überschreiten.

Raphael's Werke der Malerei.

Von 1513 bis 1518.

Durch Julius II. war Raphael auf den Weg zu den höchsten Zielen seines künstlerischen Strebens geführt worden; unter Leo hatte er sie alle erreicht und dazu eine Stellung in der Gesellschaft, die ihm alle Thüren öffnete, einen fast unbegrenzten Einfluß sicherte und ihn zum Liebling Aller machte; einen Ruhm vor der Welt hatte er gewonnen, der laut durch ganz Europa klang und ihn als den Einzigen, ja geradezu als den Göttlichen pries. So dürfen wir uns wohl die Frage aufwerfen, auf welchen Wegen es ihm gelungen, diese höchsten Ziele eines sterblichen Menschen zu erreichen?

Daß ihm sein Talent, seine Kenntnisse und Fähigkeiten, seine umfassende Bildung die Kreise, auch die obern der Gesellschaft geöffnet, versteht sich von selbst; sowie daß sein anspruchloses, liebenswürdiges, gegen Alle gefälliges, Alles versöhnendes Wesen ihm die allgemeine Zuneigung zugezogen; so daß auch seine Schüler und Gehülfen mit der innigsten Verehrung und einer geradezu schwärmerischen Liebe an ihm hingen. Was uns aber hier vorzugweis beschäftigt, ist die Frage: wodurch ist Raphael der Künstler geworden, der er ist? der Künstler, nicht etwa nur seiner Zeit, sondern der

Künstler aller Zeiten? Die Antwort würde sich in den Satz zusammenfassen lassen: durch das, was er mit seinen Vorgängern in der Kunst gemein hatte, und durch das, was ihn von ihnen und seinen Zeitgenossen unterschied.

Blicken wir flüchtig noch einmal zurück auf den Entwickelungsgang der Kunst, insbesondere der Malerei, in Italien so sehen wir einen ganz naturgemäßen Fortschritt, eine allmähliche Lösung der zu ihrer Vollkommenheit führenden Aufgaben. Nachdem aus den ältesten Ueberlieferungen das Feierliche der Auffassung religiöser Gegenstände zugleich mit der aus allgemeinen Kunstprinzipien fließenden symmetrischen Anordnung aufgenommen, von Giotto aber durch einen frischen Blick in die Wirklichkeit eine ausdruckvolle, lebendige Darstellung gewonnen und zugleich ein Styl ausgebildet worden, durch den das Wesentliche der Formen bezeichnet und damit die allgemeine Grundlage für ein Werk der Malerei gewonnen war, konnte auch an eine Erweiterung des Stoffs gedacht werden, und namentlich an große, zusammenhängende Bilderfolgen von Ereignissen und Begebenheiten, oder von poetischen, theologischen und historischen Gedanken und Anschauungen. Allein die Zeichnung Giotto's und seiner Nachfolger beruhte lediglich auf einer allgemeinen Auffassung lebendiger Formen ohne genaue Durchbildung; es folgten nun gründliche Naturstudien nach dem lebenden Modell, und nach gelegten Gewändern; nicht minder ein Studium der Perspective und der architektonischen Formen. Gegen eine zu unbedingte Hingabe an die Wirklichkeit, wie sie durch Masaccio, Ghirlandajo u. A. leicht veranlaßt werden konnte, wirkte der absolute Idealismus Fiesole's, für dessen seelenhafte Darstellungen es genau betrachtet gar keine Körperwelt gab. — Bald sah man, daß die Natur als alleinige Lehrmeisterin nicht ausreichte; scharf begrenzte Formen und maßgebende Verhältnisse hatten die Künstler des

Alterthums gefunden für alle nachfolgenden Zeiten; sie wurden wieder ins Gedächtniß und als Muster vor die Augen gebracht. Der strengen Nachahmung der Antike gelang indeß die freie, lebendige Schönheit nicht; herb und trocken blieben die Formen und gebunden die Glieder. Eine beseelte Schönheit, die mit Wärme des Gefühls zum Herzen sprach und die Gestalten in Farbenglut verklärte, die jedem Zug des Angesichts, jeder Bewegung des Kopfes und der Glieder Anmuth verlieh — das war die Aufgabe der umbrischen Schule. So war die Kunst in Italien während zweier Jahrhunderte nach und nach und unter dem Aufgebot verschiedenartiger Kräfte, dem Ziel ihrer Vollkommenheit immer näher gekommen, so daß es fast nur galt, den letzten Schritt zu thun.

Es kann nun Niemandem entgehen, daß dazu die Summe aller bisherigen Errungenschaften nicht ausreichte: es mußten auch alle Schwächen und Unfreiheiten, alle Einseitigkeiten und Mängel, alle Härten und Uebertreibungen vermieden sein, die noch den ältern Werken als Zeichen einer nicht vollständigen Entwickelung anhingen. Die ideale Auffassung des Göttlichen und Heiligen mußte mit der Wirklichkeit in Uebereinstimmung gebracht, ja das Göttliche und Heilige im Menschenleben selbst erkannt; die starre Symmetrie und pyramidale Anordnung mußte gemildert und, auf mannichfache Weise modificiert, des Absichtlichen so viel möglich entkleidet werden; die Bedeutung des Styls für Bezeichnung des Wesentlichen vertrug sich sehr wohl mit einer reichern und freiern Formengebung; die Gedankenmalerei mußte die trockne, didaktische Weise verlassen und mit den Gesetzen der Klarheit zugleich den Anforderungen des guten Geschmacks genügen; für die Darstellung einer Handlung oder Begebenheit galt es nicht nur den ausdruckvollsten Moment zu treffen, sondern ihn auch auf das sprechendste und maßvollste auszudrücken.

Den Charakteren durfte zu den individuellen Zügen die Bezeichnung ihrer allgemeinen Bedeutung nicht fehlen; der Anmuth und Schönheit nicht die Charakteristik und Wahrheit. Naturgetreu mußte die Färbung sein, und doch in Uebereinstimmung mit der idealistischen Zeichnung, und bei aller Stärke mild und harmonisch. Endlich durfte dem Kunstwerk, ungeachtet aller dafür gemachten Studien und Vorbereitungen, weder die Arbeit der Erfindung noch die Mühe der Herstellung anzusehen sein! frei sollte der Künstler und leicht über alle Mittel der Ausführung verfügen!

Bei welchem der Künstler auf der Höhe der Vollendung der italienischen Kunst sehen wir diese Bedingungen alle erfüllt? — Bei Tizian, dessen Composition und Zeichnung von den Gesetzen des Styls sich nicht gebunden zeigt und der seine Ideale nur in der Wirklichkeit gefunden? — Bei Leonardo, dessen tiefsinniges Denken und rastloses Forschen die Flügel der Phantasie gelähmt und der mit mannichfachen Versuchen Zeit und Kräfte verbraucht? ja für den sogar, wie die große Anzahl der von ihm gezeichneten Fratzen beweist, das Häßliche einen unwiderstehlichen Reiz ausübte? — Bei Correggio, der die Verbindung mit der alten Kunst aufgegeben, und die Klarheit der Darstellung und Reinheit der Form neuen, allerdings entzückenden Reizen opferte? — Bei Michel Angelo, dessen gewaltiger Geist nur in der Darstellung des Uebernatürlichen Befriedigung fand, dem aber die allbeglückende Gabe der Schönheit versagt war, und der wohl erschüttern und erheben, Hochachtung, Bewunderung und Verehrung einflößen, aber nicht das Herz mit Wonnegefühlen erfüllen konnte? Wohl hatte er eine Gabe vor Raphael, wie vor allen seinen Zeit- und Kunstgenossen voraus, die seine Anschauungen gewaltiger, seine künstlerischen Kräfte mächtiger erscheinen lassen, als Alles „was den Menschen wohlgefällt", und mit denen er fast nur mit seinem großen Vorbild,

dem Dichter der „göttlichen Komödie" allein auf einsamer Höhe steht: das Erhabene! Das Erhabene liegt auf der Mitte des Wegs vom Schönen zum Häßlichen, wie sein Gegensatz auf der andern Seite: der Humor. Beide sind noch von den Strahlen der Schönheit zu erreichen; beide werden aber auch unvermerkt in die Sphäre des Häßlichen gezogen. Trifft demnach noch ein Strahl der Schönheit die Schöpfungsgeschichte des Menschen von Michel Angelo, oder die persische, die erythräische Sibylle; so spüren wir doch mehr das Leuchten des Geistes, als die Wärme der Seele; sehen nicht das lachende Thal, sondern die glänzende Höhe; und treten wir vor „die Parzen" desselben Meisters im Palast Pitti, so können wir die tiefer gelegene Nachbarschaft des Erhabenen nicht verkennen. Nie hätte Raphael den biblischen Gedanken des Jüngsten Gerichts in seiner vernichtenden Erhabenheit fassen und darstellen können, wie es Michel Angelo gethan; aber nie und nirgend verfällt er auch in gewaltsame und unschöne Bewegungen, wie sie dort der Sturm erhabener Leidenschaft hervorgebracht; noch in die Vorstellung eines nackten Weltenrichters oder eines Himmels voll unbekleideter Heiliger beiderlei Geschlechts! Raphael haftete so wenig, als Michel Angelo am Modell; wenn aber Michel Angelo durch den hohen Flug seines Idealismus sich so weit über die Natur emportragen ließ, daß seine Gestalten — wie die Tageszeiten in der Mediceer-Capelle zu Florenz — die ungeheuerlichsten Gliederverschränkungen in Körperformen eines unnahbaren Riesengeschlechts ausführten: so folgte Raphael den idealen Anforderungen der Kunst nicht weiter, als die Uebereinstimmung mit den Bedingungen des Lebens und der Schönheit es gestattete.

Konnte Raphael auf dem Wege vom Schönen zum Erhabenen nur bis zum Edlen, Großen und Charakteristischen vorgehen, so ging er auf dem Wege zum Humor nicht über das Anmuthige

und Heitere hinaus. Eine Verweltlichung des Heiligen, eine ins Heidenthum zurückversetzte, von Halbgöttern umgebene Madonna, wie sie Correggio's Uebermuth auf den Altar gestellt, wäre ihm so unmöglich gewesen, wie dessen alle Klarheit der Anordnung und Darstellung verlachende Verkürzungen und Gliederverwirrungen.

Noch eines Umstandes ist zu gedenken, durch welchen Raphael ein großes Uebergewicht über die genannten Kunstheroen gewann, das ist die Leichtigkeit und darum Fülle seiner Productionen; der weite Umkreis seiner Anschauungen, die außerordentliche Beweglichkeit seiner Phantasie und die unbegrenzte Fähigkeit, ihr mit der Hand zu folgen. Wohl feiert die christliche Kunst im Abendmahl Leonardo's einen ihrer höchsten Triumphe; aber die Langsamkeit, mit welcher der Meister überhaupt arbeitete, das Uebergewicht des Verstandes über die Phantasie hinderten ihn an der Ausführung noch anderer gleich bedeutender und umfassender Werke. Michel Angelo dagegen, mit seinem rastlosen Schaffungstrieb, mit seiner riesenhaften Arbeitskraft und der mächtig strömenden Phantasie bei ungewöhnlich langer Lebensdauer, — was hätte er alles schaffen können, wenn ihm immer freie Hand geblieben wäre! Bald aber sah er sich durch seine thatendurstige Vaterlandsliebe zur unmittelbaren Theilnahme an den politischen Ereignissen bestimmt und in die unglücklichen Folgen derselben verwickelt; sodann mußte er, der Gewalt der Umstände und herrschender Gebieter weichend, mehre seiner größten Unternehmungen — wie das Grabdenkmal Giulio's; die Façade von San Lorenzo; die zwölf Apostel u. s. w. — unterbrechen und unvollendet lassen, so daß auch die Zahl seiner Werke gegen die der raphaelischen eine beschränkte genannt werden muß. Waren deßhalb die Gaben der Kunst an ihre großen Genien so vertheilt, daß an ihren Werken immer nur eine oder

die andere überwiegend hervortrat, so waren sie in Raphael alle zu harmonischer Wirkung vereinigt, so daß seine Gemälde in keiner Beziehung einseitig erscheinen, oder irgend welchen Wunsch unbefriedigt lassen, als den, daß es ihm möglich gewesen sein möchte, sie alle selbst und in noch größerer Anzahl auszuführen.

So wirkte Alles zusammen, um Raphael als den Vorzüglichsten unter den Vorzüglichen, als den Beglücktesten unter den Höchsten, als den Einzigen unter den Auserwählten erscheinen zu lassen. Mehr und in mehren Werken als einem Andern ist es ihm gelungen, mit dem Genius seiner Kunst Körper zu beseelen und Seelen zu verkörpern; das Menschliche göttlich, das Göttliche menschlich zu gestalten, und mit diesem höchsten Zauber der Kunst alle Gemüther zu beglücken, der Einzige und Göttliche, der Künstler aller Zeiten zu werden.

Wandgemälde in der Stanza di Eliodoro (Fortsetzung) und in der Stanza dell' Incendio.

Nach dieser allgemeinen Betrachtung wenden wir uns zu den Werken, die die Veranlassung dazu gegeben, und zwar zu dem „Zimmer des Heliodor“ im Vatican, in welchem Raphael bei dem Tode Julius' II. noch zwei Bilder auszuführen hatte.

Julius hatte den Anfang gemacht ein bedeutendes Ereigniß seines Lebens, die Vertreibung der Franzosen aus dem Kirchenstaat, in symbolischer Weise verherrlichen zu lassen. Leo säumte nicht diesem Beispiel zu folgen. Er war in demselben Kriege als Cardinallegat von Bologna bei der Schlacht von Ravenna, Ostern 1512, die Gaston de Foix mit seinem eignen Tode gewonnen, in französische Gefangenschaft gerathen; es war ihm

aber geglückt, aus derselben zu entfliehen. Für diese an's Wunderbare grenzende Errettung aus Feindes Hand, die sich wohl zu einem Beispiel eignete für den allgegenwärtigen göttlichen Schutz der Kirche, fand Leo ein passendes Sinnbild an der in der Apostelgeschichte Cap. 12 erzählten Befreiung Petri durch einen Engel aus dem Gefängniß, in welches ihn Herodes geworfen hatte; und so ward die Befreiung Petri das dritte Wandgemälde in dem „Zimmer des Heliodor." Wörtlich hat sich Raphael an die biblische Erzählung gehalten; und um dieß zu können, um den ganzen Hergang des Befreiungs-Wunders vor Augen zu stellen, hat er selbst die Bande abgeschüttelt, in die man die Kunst so gern zu legen pflegt: wir sehen auf demselben Bilde den gefangenen und gefesselten, und auch den befreiten Petrus, jedes Mal mit demselben Engel!

Der Gesammteindruck des Bildes ist der des Wunderbaren, Märchenhaften; wir fragen nicht, gleich den Kindern: „ist's auch wahr?", sondern: „ist das die biblische Erzählung?" und wir erkennen in der Auffassung Raphael's die vollkommene Uebereinstimmung mit der einfachen, sorg- und anspruchlosen Weise, in welcher die Bibel von den übermenschlichen Eingriffen in die Ordnung der Natur berichtet. Wohl aber benutzte er die Angabe „und ein Licht schien in dem Gemach", um die außerordentliche Wirkung des außerordentlichen Ereignisses uns vor die Augen zu stellen.

Der für das Bild bestimmte, (wie beim Parnaß &c.) von dem Fenster eingeschnittene Raum führte eine Anordnung herbei, der zufolge es gewissermaßen zu drei Bildern geworden: in der Mitte über dem Fenster das von starken Mauern und einem Eisengitter eingeschlossene Gefängniß, in welchem Petrus zwischen zwei Kriegsknechten in Ketten am Boden sitzt und schläft, und durch einen von einem starken Lichtschein umflossenen Engel auf-

geweckt wird. In der Abtheilung links ist eine Wache aufgestellt von Kriegsknechten, von denen zwei sich dem Schlaf überlassen hatten, als die plötzliche Lichterscheinung eine sichtbare Verwirrung unter sie gebracht. Der Eine freilich ruht noch in Frieden; ein Andrer wird durch seinen Kameraden aufgerüttelt, während der vierte die Augen vor dem blendenden Lichte schützt. Raphael hat hier der Versuchung nicht widerstehen können, die die Gelegenheit ihm bot, die verschiedenartigen Wirkungen verschiedener gleichzeitiger Beleuchtungen zu zeigen. Der Raum, auf welchem die Wache sich befindet, ist ein offener Platz mit Stufen vor dem Gefängniß; es ist Nacht, aber der Mond steht am Himmel und sendet seinen bleichen Schein herab auf die Gruppe der Soldaten; zugleich beleuchtet sie von unten das Wachtfeuer, das sie sich angezündet und spiegelt sich in ihren Waffen; und endlich trifft sie auch der Lichtschein des Engels aus dem Gefängniß. Unverkennbar hat Raphael damit eine gefährliche Bahn betreten und ein bedenkliches Beispiel aufgestellt; ihm aber, dem es gegeben war, in allen Dingen das rechte Maß zu halten, ist es gelungen, den künstlichen Effekt so beschränkt und untergeordnet zu halten, daß die Aufmerksamkeit dadurch nicht von der Hauptdarstellung der Befreiung ab und zu einer Bewunderung äußerlicher Kunstfertigkeit hingezogen werde. In der Abtheilung zur Rechten sehen wir die Befreiung sich vollziehen: Petrus schreitet an der Hand des Engels den Stufen zu, auf welchen seine Hüter schlafend liegen. Er muß unbemerkt über sie hinwegsteigen, wenn die Unternehmung gelingen soll; und dazu gehört, daß der Lichtglanz des Engels, der die Andern aufgeschreckt, denselben Schaden hier nicht anrichtet. Ein Wunder schließt alle Consequenzen aus und erreicht sein Ziel gegen dieselben. In der Darstellung herrscht ein ununterbrochenes Wechselspiel von Ruhe und Aufregung; im Mittelbilde ist letztere

auf's Höchste gesteigert bei dem Engel, zu welchem der tiefe Schlaf des Apostels und seiner beiden Wächter den stärksten Gegensatz bildet. Ruhe ist vorherrschend in der Abtheilung rechts, gegenüber die Bewegung.

Die Nacht mit ihren dunkeln Schatten, gegenüber der mehrfachen, grellen Beleuchtung lassen die Formen unbestimmter erscheinen, als Raphael's Styl es sonst mit sich bringt und üben natürlich auch auf die Farben dieselbe Wirkung aus. Bemerkenswerth ist der Anachronismus, daß die römischen Kriegsknechte in und vor dem Gefängniß Petri in Rüstungen des 16. Jahrhunderts gekleidet sind, während Raphael gewöhnlich für seine historischen Darstellungen die Waffen aus der Rüstkammer seiner durch antike Kunstwerke inspirierten Phantasie holt. Fast scheint es, als habe er, da er doch unmöglich Leo's Kopf dem Apostelfürsten aufsetzen durfte, durch die Soldaten andeuten wollen, welches Ereigniß eigentlich gemeint sei.*)

Das ward ihm nun leichter bei dem vierten Bilde desselben Zimmers: der Umkehr Attila's. Der Sieg der Franzosen am 15. Sept. 1515 bei Marignano über die mit dem Papst verbundenen Schweizer gab ganz Oberitalien und den Kirchenstaat in die Gewalt des Königs Franz I. von Frankreich. Leo, nicht gewohnt, wie Julius, sein Glück vom Erfolg der Waffen abhängig zu machen, schlug den Weg einer persönlichen Unterredung mit dem König ein, in welcher er sich sichrer fühlte, als auf dem Schlachtfeld und veranlaßte wider den Rath der Cardinäle, die darin eine Entwürdigung der Kirche sahen, eine Zusammenkunft mit ihm in Bologna. Hier gelang es ihm, den König, gegen Abtretung von Parma und Piacenza, und durch ein Concordat, in welchem Beide die Rechte der gallicanischen

*) Gest. von Fr. Aquila — Jo. Volpato — P. Anderloni.

Kirche unter sich theilten, zum Rückzug zu bestimmen und unbehelligt im Besitz des Kirchenstaates zu bleiben.*) Dafür hatte die Geschichte Italiens aus alter Zeit ein entsprechendes Bild zu liefern zur Verherrlichung Leo's auf Rechnung des göttlichen Beistandes. Das war der Heerzug Attila's, der im J. 452 Rom bedrohte und durch Papst Leo I. unter übernatürlicher Mitwirkung von Paulus und Petrus glücklich abgewendet wurde. Leo — so lautet die Ueberlieferung — war auf Bitten des Kaisers Valentinian dem gefürchteten Hunnenfürsten entgegengegangen und hatte, begleitet von vielen Großen des Reichs und der Kirche, ihn am Flusse Oglio bei der Festung Governolo getroffen. Die Vision des Königs von einem großen geharnischten Manne neben dem Papst, oder (nach einer andern Sage) von zwei Reitern mit bloßem Schwerte, die Verkündigung des besondern Schutzes St. Petri, unter welchem Rom stehe, dazu eine genügende Abfindungssumme, bestimmten den gefürchteten Feind zum Abzug.

Die historische Wahrheit bot dem Künstler keinen Anhaltpunkt für dramatische Darstellung. Die plötzliche Umkehr Attila's hingegen war vortrefflich durch die Vision motiviert, die eine wesentliche Verstärkung durch die wirkliche, imposante Erscheinung des Kirchenfürsten erhielt; und so folgte Raphael mit seiner Auffassung der Sage.

Rechts stürmen auf fliegenden Pferden die wilden Horden der Hunnen heran, mit Fahnen, Trompeten und Schlachthörnern, ein wüstes Getümmel; an ihrer Spitze ihren gekrönten Anführer auf schwarzem Streitroß. Dem entgegen auf der linken Seite naht der Papst, im höchsten Kirchenornat, auf einem weißen, von zwei Dienern geleiteten Zelter reitend, in würdevoller, feier-

*) Ranke, Fürsten und Völker 2c. II. p. 83.

licher Ruhe, deren Eindruck bedeutend verstärkt wird durch die ihn umgebenden und begleitenden Cardinäle und andern Großen, ebenfalls zu Roß. Die Bewegung mit dieser friedlichen, und doch sehr imposanten Macht hätte möglicher Weise schon zur Bezähmung der Barbaren führen können. Aber die „Geißel Gottes" würde seinem Statthalter allein nicht gewichen sein, wenn derselbe nicht unmittelbaren Beistand aus dem Himmel erhalten hätte. Da, über ihm in der Luft sieht Attila zwei Männer schweben, die das Schwert gegen ihn zücken — und gegen Götter ist er waffenlos. Auf's äußerste bestürzt durch dieses Gesicht schreckt er zurück, und jeder Zug von ihm und jede Bewegung spricht es aus, daß er den Kampf nicht fortsetzen will, in welchem himmlische Mächte gegen ihn stehen.*)

Seine Bedeutung für den Vatican erhielt das Bild dadurch, daß Raphael an die Stelle von Leo I. seinen hohen Gönner Leo X. setzte, wodurch die Hunnen von selbst zu Franzosen und Attila ihr König wurde. Wenn Raphael damit das Lob eines sehr gefälligen und gefügigen Hofmalers sich erwarb, so kann ihn doch nichts vor dem Tadel schützen, daß er zugleich das eigentliche Gesetz symbolischer Darstellung verletzt hat. Als er im „Heliodor" den Papst als Zeugen der Bestrafung des Kirchenräubers aufführte, war es Julius als er selber, nicht als Hoherpriester, ein unbetheiligter Zuschauer; indem aber Raphael Leo X. als Leo I. dem Attila gegenüberstellte, nahm er der Darstellung den symbolischen Charakter und setzte an die Stelle einer — leichtverständlichen aber — feinen Anspielung eine plumpe Schmeichelei, gleich den Künstlern unter den römischen Imperatoren, die einen Nero als Sonnengott, eine Livia als Venus darstellten. Selbst in den Jahren der Kindheit der von der entarteten römi-

*) Gest. von Fr. Aquila — Jo. Volpato — P. Anderlóni. — Eine sehr schöne Original-Zeichnung in der Sammlung des Louvre.

schen Kunst erzogenen christlichen Bildnerei und Malerei gab man dem Orpheus, dem guten Hirten, dem Jonas, Elias u. a. dgl. nicht die Züge des Heilands, obschon nur er mit jenen gemeint war. Nur spätere Zeiten machten von der gefährlichen Errungenschaft einen noch schlimmern Gebrauch und Rubens setzte Heinrich IV. und Maria Medicis als Jupiter und Juno in Scene.

Aber eine andere, ernstere Bedeutung gewinnt der „Attila" durch die Darstellung von der Einmischung der Apostel. Die Sage stellt sie neben den Papst; Raphael läßt sie durch die Luft fliegen. Eine Aesthetik, die dem Maler nichts gestattet, was nicht mit der Wirklichkeit, oder wenigstens mit seinem Glauben übereinstimmt, kommt hier in Verlegenheit; denn keiner ihrer Bekenner wird die Wirklichkeit der Erscheinung zugeben, noch von Raphael annehmen, er habe die Gegenwart der Apostel — auf der Erde, oder in der Luft — für wahr genommen. Aber eine bloß subjective Vision Attila's entbehrt jeder Grundlage für eine objective Darstellung. Da einer der ausgezeichnetsten Künstler unsrer Tage, mehrfach dem Vorbild Raphael's folgend, Gestalten in die Luft gemalt, in Verbindung mit Darstellungen auf festem Boden, so dürfen wir wohl den Beweggründen des römischen Meisters nachforschen, die ihn zur Wahl seiner Anordnung bestimmten.

An die „Disputa" brauchen wir hier nicht zu denken: das ist ein durch und durch symbolisches Bild, mit welchem auch nicht im entferntesten ein wirkliches Ereigniß bezeichnet werden sollte. Aber im „Attila" (wie früher im Heliodor) haben wir nicht nur eine historische Begebenheit in aller Stärke dramatischer Behandlung vor uns, sondern obendrein lebende Personen, Zeitgenossen des Künstlers, über denen Männergestalten in der Luft schweben. Zuerst müssen wir uns fragen, warum der Künstler sie — der Sage zuwider

— in die Luft stellte? und finden leicht die Antwort: weil auf der Erde unter Erdenbewohnern ihnen das nothwendige Gepräge des Uebernatürlichen gefehlt haben würde. Hätte er sie aber — auf der Erde oder in der Luft — als dunstige Geistererscheinungen behandelt, so hätte er damit die Darstellung aus dem Bereich der Sage und Dichtung in den Kreis erklärenden Naturalismus gezogen, der in die unnatürliche Verbindung des Wirklichen und Unmöglichen verfällt. Die poetische Auffassung der von der Sage sinnreich ausgeschmückten Begebenheit bedingt eine einheitliche Weise der Darstellung: mit der gleichen Unbefangenheit gibt uns der Künstler die gegen den Papst und seine Umgebung anstürmenden Feinde und die himmlischen Retter über ihnen; aber er hütet sich wohl, die Einen, wie die Andern in Form und Farbe in täuschender Naturnachahmung zu geben. Wie Raphael hier eine ganz besonders feingefühlte Zeichnung und einen idealen Styl für alle Einzelheiten angewendet, so hat er auch in der Färbung sich streng in den Grenzen der monumentalen Malerei, ohne Effekte der Naturnachahmung, selbst ohne Kraftäußerung der Farbentöne und Schattentiefen gehalten. Wie richtig Raphael hier das Maß getroffen, sehen wir am deutlichsten, wo es von Andern verfehlt worden, wie bei Tintoretto, dessen Marcus mit dem ganzen Ballast der Wirklichkeit unter ihm behaftet aus den Wolken niederfährt; oder bei Kaulbach, dessen Himmelserscheinungen über der Zerstörung Jerusalems, oder über der Schlacht von Salamis im Nebel verdunsten. Daß Raphael aber kein Mittel verschmähte, das ihn in den Stand setzte seinen Gestalten individuelle, oder charakteristische Züge zu geben, sehen wir u. A. an den Hunnen im Schuppenpanzer, der (wie Rio richtig bemerkt) nach einem der besiegten Sarmaten an der Trajansäule gebildet ist.

Den Sockel unter den Wandgemälden benutzte Raphael zu

schmeichelhaften Anspielungen auf die Regierung Leo's und das durch dieselbe über den Kirchenstaat verbreitete vermeintliche Glück. In allegorischen caryatidischen Figuren, grau in grau, wurden Religion, Gesetzlichkeit, Frieden, Macht, Adel, Handel, Kriegs- und Handelsmarine, Ueberfluß, Viehzucht, Acker- und Weinbau vorgestellt, und unter jede ein kleines bezügliches Bild in Goldfarbe gesetzt; natürlich von Schülerhänden ausgeführt. Auch die Fensterlaibungen erhielten noch bildliche Darstellungen von leichten Arabesken eingefaßt.

Die Pflichten des Hofmalers übten einen sichtbaren Druck aus auf den Genius Raphael's, der sich verurtheilt sah, der unbegrenzten Eitelkeit Leo's zu dienen. Der Gedanke einer Verherrlichung der Macht der Kirche sollte zu einer vierfachen Glorification seiner Person werden: er ging die Geschichte seiner Vorfahren auf dem Stuhle Petri durch und suchte im Leben der Päpste seines Namens Ereignisse, die zu dem Thema paßten, und nahm dann selbst im Bilde die Stellen der Leonen der Vorzeit ein. Die Bilder selbst sagen uns, mit wie großer Unlust Raphael an diese Aufgaben gegangen. Nur eine derselben reizte ihn durch die Gelegenheit, von seiner scharfen Beobachtung des Lebens, sowie von seinem gründlichen Studium des menschlichen Körpers ein sprechendes und ansprechendes Zeugniß ablegen zu können, wobei er zugleich ohne Aufsehen vermeiden konnte, dem Papst eine sehr in die Augen fallende Stellung anzuweisen: das ist „der Brand im Borgo." Nach einer alten Ueberlieferung war im J. 847 in der römischen Vorstadt zwischen dem Vatican und dem Castell S. Angelo ein verheerender Brand ausgebrochen, der bereits — bei den sehr mangelhaften Löschanstalten — die Kirche des h. Petrus bedrohte, als Papst Leo IV. durch die Macht seines Gebets und mit dem Zeichen des Kreuzes die Wuth des Feuers brach und Rettung brachte. Auch diesem Gemälde

gibt man eine sinnbildliche Bedeutung als Anspielung auf Leo's an's Wunderbare reichende Beschwichtigung der Bedrohung Italiens durch Franz I. in den diplomatischen Verhandlungen zu Bologna, die einen größern Brand, als den im Borgo zum Stillstand brachten. Raphael sah in dem Gegenstand doch mehr diesen selbst. Welch' eine lockende Veranlassung zu einer wirkungsvollen dramatischen Darstellung! Wie mußten hier Angst und Schrecken, Hülflosigkeit und Hülfleistung, Flucht und Verwirrung, Arbeit und Gottvertrauen ineinander greifen, um Augen und Gemüth auf das lebhafteste zu beschäftigen! Zur Linken sehen wir einen kräftigen Mann seinen alten Vater auf dem Rücken aus den Flammen tragen, und einen Knaben von etwa 5 Jahren sich angstvoll an seine Seite halten, während seine Frau noch zögert, ihm zu folgen, in Sorge für den Hausrath, den sie dem Feuer überlassen soll. Hinter dieser Gruppe das brennende Haus, über dessen Mauer ein Mann sich herabläßt, während eine Frau, die Glut in ihrem Rücken nicht achtend, nur auf die Rettung ihres Säuglings bedacht ist, den sie dem Vater, der bereits den sichern Boden erreicht hat, in seine hochaufgehobenen Hände herabzulassen im Begriff ist. Während hier Menschen auf ihre Rettung bedacht sind, sehen wir auf der andern Seite Männer und Frauen eifrig beschäftigt, den wüthenden, durch den heftig wehenden Wind verstärkten Flammen Einhalt zu thun; kräftige Frauen tragen Wasser in Krügen herbei, Männer nehmen es aus ihren Händen und schütten es in die Glut; und damit auch die gewöhnlichste Folge des Schreckens nicht fehle, sehen wir eine Frau mit ihren Kindern besinnungslos aus dem brennenden Haus dahin sich flüchten, wo ihr die Flammen entgegen schlagen. Verzweifelnd an der eignen Kraft und an andrer Menschen Hülfe hat sich zwischen den brennenden Häusern eine Gruppe Volks auf die Knie geworfen, und ruft in

den leidenschaftlichsten Geberden den Beistand Gottes, und in gläubigem Vertrauen den Einfluß seines Statthalters auf Erden an. Dieser erscheint im Hintergrunde des Gemäldes in einer Loggia des vaticanischen Palastes neben der (alten) Peterskirche. Seine Handbewegung scheint das Zeichen des Kreuzes gegen das Feuer zu machen, das er damit — nach der Ueberlieferung — zum Stillestand gebracht.

Bei diesem Bilde ist der leitende Gedanke bis zum Verschwinden untergeordnet; der ganze Nachdruck auf das dramatische Interesse gelegt. War doch der Gedanke überhaupt nicht darstellbar! Denn wie hätte Raphael den Stillestand des Feuers ausdrücken sollen? Verderben und Errettung zu gleicher Zeit? Dafür wandte er seine volle Kraft auf die Darstellung des schreckenvollen Ereignisses; und man kann wohl sagen, daß er weder im Reichthum der Motive, noch in der Wahrheit des Ausdrucks, wie er in diesem Bilde sie gezeigt, jemals übertroffen worden; noch daß es denkbar sei, die stärksten und heftigsten Bewegungen der Seele wie des Körpers, die so leicht Gestalten, Formen und Züge verzerren, sichrer zugleich mit der Wahrheit in den Schranken der vollkommensten Schönheit zu halten. Wie es ihm gelungen, das Durcheinander der geängsteten Menschen ohne Verwirrung vor das Auge zu stellen, so nöthigt er uns mitten in der Erregung des innigsten Mitgefühls und der Mitsorge absichtlos den Ausruf der Bewunderung von Schönheiten ab, auf deren Wirkungen man sonst in Zeiten der Gefahr nicht achtet. In dieser harmonischen Verbindung der äußersten Gegensätze steht vielleicht selbst in Raphael's Werken der „Brand des Borgo" als unübertroffenes Beispiel da. Kaum läßt eine einzelne Gestalt sich besonders hervorheben; und doch wird man immer auf die Wasser tragenden Frauen, auf die Gruppe der Betenden, auf den an der Mauer sich herablassenden Jüngling hingezogen.

Raphael sah in dem Gegenstand außerdem eine schickliche Veranlassung, seine Kenntniß des menschlichen Körpers darzuthun. Die Menschen waren im Schlaf vom Ausbruch des Feuers überrascht worden und hatten Mühe, das nackte Leben zu retten. Wenig oder gar nicht bekleidete Personen waren hier an der rechten Stelle, und so bot sich ihm ungesucht die dem Künstler stets so willkommene Gelegenheit dar, den Menschen im Naturzustand zu zeigen. Leider hat das Bild durch Uebermalung gelitten; aber die erhaltenen Studienblätter geben uns einen Begriff, in welcher Vollkommenheit Raphael den menschlichen Körper in allen Lagen und Bewegungen zu zeichnen verstanden. Aus der eben gemachten Bemerkung geht hervor, daß uns über die ursprüngliche Farbe und Haltung des Bildes kein genügendes Urtheil mehr zusteht; und wir begreifen den Zorn Tizian's, der vor demselben seinen Begleiter, Sebastiano del Piombo frug: „Wer ist der Anmaßende und Unwissende gewesen, der diese Köpfe so besudelt hat?" ohne freilich zu wissen, daß er die Frage an den Missethäter selbst gerichtet.*)

Mit diesem Bilde schien Raphael's Interesse für die Ausschmückung der vaticanischen Stanzen, wenigstens sofern eine Verherrlichung Leo's damit bezweckt war, erschöpft. Zwar rühren die Entwürfe zu den übrigen Bildern dieses Zimmers noch von ihm her, auch einzelne Studienblätter dazu haben sich erhalten; aber die Gemälde selbst haben nicht den mindesten Reiz und erinnern kaum von weitem an ihren Urheber.

Im Leben Leo's IV. fand sich noch ein zweites Ereigniß, das als Beleg für die der Kirche inne wohnende Allgewalt angesprochen werden konnte: Im Jahr 849 bedrohten die Saracenen, nach einem Sieg über die byzantinische Flotte bei Tarent, den

*) Gest. von Aquila — Joh. Volpato — Giuf. Mochetti.

Kirchenstaat mit einem Einfall; Leo IV. lieferte ihnen bei Ostia eine Seeschlacht, in welcher sie besiegt und ihre Schiffe zerstört wurden. Auch hier dient eine Geschichte der Vergangenheit für ein Ereigniß der Neuzeit. Corsaren aus den Raubstaaten waren zwischen Antium und Ostia ans Land gegangen, um sich der Person Leo's zu bemächtigen, was ihnen glücklicher Weise nicht gelang. Schon in der Anordnung des Bildes vermissen wir den bewährten Sinn Raphael's für eine glückliche Benutzung des Raumes: reichlich die Hälfte ist Luft und Hintergrund mit der Seeschlacht in kleinstem Format. Im Vorgrund werden Gefangene ausgeschifft, andere liegen bereits, zur Hinrichtung bestimmt, am Boden vor dem Papst, der in Pontificalibus auf einer Art improvisierter Tribüne sitzt, umgeben von hoher Geistlichkeit, und dankend mit erhobenen Händen zum Himmel blickt. Auf dem Stuhle Leo's IV. aber sitzt Leo X., und die Würdenträger der Kirche neben ihm sind der Cardinal Giulio de' Medici und Bernardo Divizio da Bibiena.*)

So interesselos dieses Bild ist — es wird an Gleichgültigkeit doch noch überboten durch die beiden Darstellungen aus dem Leben Leo's III.

Die erste hat den Reinigungs-Eid des Papstes Leo III. vor Carl dem Großen und einer Versammlung von Geistlichen und Laien in der Peterskirche zu Rom zum Gegenstand, den er gegen die Beschuldigung der Neffen seines Vorgängers Hadrian I. auf das Evangelium zu leisten bereit war, als „eine Stimme von oben" ihn daran hinderte mit den Worten: „Es kommt Niemandem zu, den obersten Sitz zu richten!"

Das Bild nimmt die Fensterwand ein und richtet sich in der Anordnung nach der Messe von Bolsena. In der Mitte

---

*) Gest. von einem Schüler M. Anton's — Aquila — Aloisius Fabri.

steht der Altar; neben dem Papst, der hinter dem Altar beide Hände auf das Evangelienbuch legt und die Blicke gen Himmel richtet, sieht man zu beiden Seiten geistliche und auch einige weltliche oder fürstliche Personen, von denen aber keine als Kaiser Carl charakterisiert ist; wie es denn überhaupt schwer fällt, eine der aufgeführten Personen im Bilde dafür zu erklären. Die untern Räume sind von Schweizer Soldaten aus den Söldnern Leo's X. besetzt, der selbst oben die Stelle des dritten Leo eingenommen. Abgesehen von der Unmöglichkeit, darzustellen, wie der Papst den Eid nicht schwört, wenigstens in dieser Darstellung seine Weigerung zu erkennen, fehlen auch überhaupt sprechende Motive und keine Figur weckt auch nur das mindeste Interesse.*)

Fast aber noch gleichgültiger läßt das nächste, in geschichtlicher Folgeverbindung damit stehende Bild.

Die Krönung Carl's des Großen hat das charakterlose Gepräge einer modernen Staatsaction. Weder Auffassung noch Anordnung, nicht Darstellung, Zeichnung, Färbung und Ausführung erinnern an den Genius Raphael's und seinen bis in die kleinste Falte und Form sich erstreckenden Geschmack und Schönheitssinn. Im Innern der Peterskirche, rechts vom Beschauer, dem Hauptaltar gegenüber sitzt der Papst auf hohem Thron, vier Diakonen (einer mit dem heiligen Oel zur Salbung) zur Rechten, vier Bischöfe mit den Mitren in ihren Händen zur Linken; vor ihm knieend der Frankenkönig, den die Geschichte vor Allen den Großen nennt; neben ihm auf den Knien ein Page mit der lombardischen Krone und dem Scepter mit der französischen Lilie, das Bildniß des jungen Hippolyt von Medicis. Im weiten Halbkreis nach vorn umgeben Cardinäle und Bischöfe in zwei Reihen sitzend den päpstlichen Thron in Para-

*) Gestochen von Aquila — Aloisius Fabri.

destellung, vor ihnen am Boden ihre Schleppträger, hinter ihnen — aber im Hintergrunde — Einige aus des Kaisers bewaffnetem Gefolge; auf einem erhöhten Chor die päpstlichen Sänger. Mit großer, ganz unnöthiger Anstrengung schleppen einige halbnackte Packträger goldne Weihgeschenke herbei und werden von einem knieenden Kriegsmann bedeutet, wohin sie sie tragen sollen. Der Kern dieser, Raphael's durchaus nicht würdigen Darstellung*) liegt in den beiden Hauptfiguren, von denen Leo III. durch Leo X. und Carl der Große durch — Franz I. von Frankreich vorgestellt sind, zur schmeichelhaften Erinnerung an die diplomatische Zusammenkunft in Bologna und zugleich als ein Wink für Franz zur Erlangung der Kaiserkrone, deren Verleihung — wie die Geschichte des Frankenkönigs lehre — in der Macht der Kirche stehe!

In den Sockelbildern sind eine Anzahl Fürsten abgebildet, die besonders als Schutzherrn der Kirche einen Namen haben: Ferdinand der Katholische von Spanien, Kaiser Lothar, Gottfried von Bouillon, Aistolf, König von England (der unter Leo IV. sein Reich den Päpsten zinsbar machte), Carl der Große und Constantin der Große. Bei Carl dem Großen ist in Bezug auf die Eidverweigerung Leo's auf einer Schriftrolle der Ausspruch beigefügt: „Dei, non hominis est, Episcopos iudicare." („Es ist Gottes, nicht eines Menschen Sache, über einen Bischof zu richten!") Diese von Giulio Romano in Broncefarbe ausgeführten Figuren waren nach kurzer Zeit so beschädigt, daß sie bei der Restauration von Carlo Maratta fast ganz von neuem gemalt werden mußten. Auch in diesem Zimmer ließ Raphael

*) Wenn die Verehrung des Namens von Raphael bei Einigen so weit geht, auch in diesen Bildern Raphael's Hand und Genius zu erkennen, so kann ich ihnen nicht folgen. Meine tiefsinnige Verehrung vor den Werken Raphael's verträgt sich nicht mit einer Lobrede auf Arbeiten, die nach meiner Ansicht ohne seinen Namen gänzlich unbeachtet bleiben würden.

durch Gian Barile die Thüren in reichem Holzschnitzwerk aus-
führen. Von einem dabei angebrachten Scherzbild wird später
die Rede sein.

Gemälde dramatischer Form.

Die Grablegung. Die Tapeten.

Bereits im Zimmer des „Heliodor“ war Raphael von der
rein symbolischen Darstellweise zu mehr und mehr dramatischer
Behandlung seines Stoffes fortgegangen, blieb aber durch den
das Ganze leitenden Gedanken, und mehr noch durch die be-
sondere Deutung, die geschichtlichen Ereignissen der Vergangen-
heit gegeben wurde, in den Schranken und Bedingungen der
Symbolik gehalten. Wie leicht damit Mißbrauch getrieben, Dich-
tung zu Schmeichelei und Lüge umgewandelt werden konnte,
haben wir stufenweis verfolgen können, bis zu einer Ausdehnung
und Stärke, die selbst für den fügsamen Geist Raphael's zuviel
wurden, und ihm die mit so großer Begeisterung begonnenen,
mit steigender Lust und Energie fortgesetzten Arbeiten in den
Stanzen des Vaticans letztlich bis zum Ueberdruß verleideten.
Kein Wunder, daß er — von den Bildern von Hofceremonien
und Staatsactionen hinweg — sich sehnte, an Würdigem und
Darstellbarem seine Gabe der Darstellung bewähren zu können,
und so ging er an die Zeichnungen zur Apostelgeschichte,
die allein hinreichen würden, ihm den Kranz unsterblichen Ruh-
mes zu sichern.

Bevor wir jedoch zur Betrachtung derselben schreiten, wird
es angemessen sein, auf ein Werk zurückzugreifen, welches wir
(die kleinen Zeichnungen für Pinturicchio Band I. S. 166 abge-
rechnet) als den ersten Versuch Raphael's in dramatischer Ma-

lerei anzusehen haben, auf die Grablegung in der Galerie Borghese.*)

Wir sehen hier zwei Männer, einen jüngern und einen ältern beschäftigt, den Leichnam Christi nach der Grabhöhle zu tragen, zu welcher links einige Stufen emporführen. Eilend tritt Maria Magdalena hinzu, hat mit ihrer Linken seine linke Hand erhoben und sucht mit der Rechten das Haupt zu berühren. In gleich raschem Schritt geht Joseph von Arimathia vor ihr her, wendet sich aber zurück, um dem theuren Todten ins Antlitz zu schauen. Hinter ihm steht Johannes und beugt sich mit gleicher Absicht, und gleich schmerzlich bewegt, die Hände zusammenpressend nach vorn über; rechts im Bilde ist die Gruppe der Frauen, die dem Trauerzuge gefolgt und von denen Magdalena sich stürmisch losgerissen, obschon dort mitleidswerther Jammer genug ist. Der Mutter Jesu haben, so nah am traurigen Ziele, die Kräfte versagt: sie sinkt zusammen! Eine der Freundinnen hinter ihr hat sie unter der Brust fest umfaßt, daß sie nicht fallen kann; eine zweite will den Kopf halten; eine dritte, die ins Knie gesunken, sucht die fallende, indem sie ihr unter die Arme greift, sanft zu stützen. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit der durch die drei Kreuze bezeichneten Schädelstätte, und in der Ferne Jerusalem.

Ich nannte das Gemälde einen „Versuch in dramatischer Malerei" und werde diesen Ausdruck rechtfertigen müssen. Es ist keinem Zweifel unterworfen: Raphael hat die Handlung ohne alle Nebengedanken so vor Augen stellen wollen, wie sie möglicher Weise ausgeführt worden, so daß der Beschauer sich zum

---

*) Gestochen von K. Agricola — S. Amsler — früher von P. Scalberg 1637 — J. Colin — J. Piroli — J. Volpato. Die Predella von A. B. Desnoyers — Leroux.

Zeugen des wirklichen Ereignisses gemacht sehen sollte. Es kam ihm deßhalb bei der Motivierung der Haupthandlung, dem Tragen des Leichnams, nicht sowohl darauf an, gleich dem Fiesole, die Heiligkeit und Göttlichkeit Christi und das Bewußtsein davon in den Trägern, zu betonen, als vielmehr die Schwere des entseelten Körpers und die zu seiner Fortschaffung nöthige Kraftanstrengung zu bezeichnen. Ein so ganz äußerliches Motiv nimmt der Darstellung etwas von der Größe und Bedeutung ihres Gegenstandes, und zwar um so mehr, je vollkommener es durchgeführt ist und die Aufmerksamkeit von der Theilnahme an dem Todten auf diese Vollkommenheit hinzieht.

Ist in dieser Gruppe zu viel des äußerlich Naturgemäßen, so ist in der zweiten, wo die Mutter Jesu in Ohnmacht fällt, desselben zu wenig. Abgesehen davon, daß wir für die knieende Stellung der Frau zu Maria's Füßen keinen ausgiebigen Grund finden können, so ist sie auch in dieser Stellung mit dem nach entgegengesetzter Richtung gedrehtem Oberkörper ganz außer Stande, eine zusammenbrechende Gestalt im Fallen aufzuhalten oder zu unterstützen.

In Bezug auf die Anordnung begegnen wir einigen Schwächen der Composition, die fast noch mehr, als das über die Darstellung Gesagte, darthun, wie neu für Raphael die Aufgabe war, der er sich unterzogen. Das zwar würde sich noch vertheidigen lassen, daß er das ganze Bild in zwei Halbpyramiden theilt, deren schräge Flächen sich in der Mitte desselben treffen; denn die beiden innerhalb dieser Dreiecke angeordneten Gruppen haben eine lebendige und durchaus verschiedene Profilierung. Allein wenn sich diese Winkellinie in der Körperhaltung des Trägers links zu Joseph von Arimathia wiederholt, und in umgekehrter Richtung zwischen Joseph und Magdalena; wenn die vier Köpfe von Joseph, dem Träger, Johannes und Christus

im engen Viereck übers Kreuz gestellt sind, und wenn diese Anordnung an der rechten Seite mit dem zweiten Träger und den Frauen sich wiederholt, so spürt man, daß er die Ausgleichung zwischen strenger Symmetrie und dem dramatischer Darstellung nothwendigen Scheine des Zufälligen noch nicht gefunden hatte. Indem er aber den untern Extremitäten der Gestalten ihre Stelle anzuweisen hatte, begegnete es ihm nicht nur, daß er die Knie Joseph's und des einen Trägers zusammenstoßen und zur Spitze jenes schon gerügten, hier wiederholten Winkels machte, sondern auch der Beinstellung Magdalenens und des andern Trägers eine parallele Richtung gab; ja noch mehr, daß er Joseph's Fuß vor den von Magdalenen setzt, während sein Oberkörper hinter dem ihrigen zurücksteht.

Sehen wir in diesen und einigen ähnlichen Schwächen der Composition Raphael als Anfänger in der Kunst dramatischer Darstellung, so enthält das Bild nichts desto weniger die untrüglichen Vorzeichen der Fähigkeit, den für diese Kunstgattung gestellten Anforderungen vollkommen zu genügen. Vor allem ist es das unmittelbare Eingehen auf das Ereigniß selbst, nicht als auf ein blos vorgestelltes; es sind keine Darsteller der Personen der biblischen Erzählung, die er uns vorführt, sondern diese selbst. Er zeigt sie uns in der Lebendigkeit der Bewegung, die der Moment hervorruft, und mit der Wahrheit des Ausdrucks in allen Mienen, daß wir von Mitgefühl ergriffen werden müssen; und doch zugleich in solcher Mäßigung, daß ihm dadurch alle Schärfe und Bitterkeit genommen, aller leidenschaftlichen Aufregung vorgebeugt wird.

In Zeichnung und Modellierung des Nackten, in Anordnung und Ausführung der Gewandung, in Schönheit und Styl der Formen, in Wahrheit und Harmonie der Farben wie in technischer Behandlung der Malerei hat Raphael in diesem Bilde

bereits als vollendeten Meister sich erwiesen, wie er denn auch nach den vielen Entwürfen und Studien zu demselben (die sich in den Sammlungen der Uffizi zu Florenz, des Louvre zu Paris, der Universität zu Oxford, des Großherzogs von Weimar und an andern Orten mehr befinden) zu schließen, sich keine Mühe hat verdrießen lassen, sein erstes dramatisches Werk als reiflichst erwogen und in möglichst vollkommener Durchbildung der Welt zu bieten.*)

Wenn aber Raphael in der Predella des Gemäldes Glaube, Liebe und Hoffnung in allegorischen Halbfiguren zwischen Kinderengeln angebracht, so hat es fast das Aussehen, als habe er empfunden, daß es ihm nicht gelungen, diese drei Trostmächte am Rande des Grabes in voller Klarheit im Bilde selbst darzuzustellen, und daß es geboten sei, wenigstens nachträglich an sie und ihre Beziehung zum Tode des Erlösers zu erinnern.

Man spricht und schreibt den Werken Raphael's gegenüber, um die Fortschritte ihres Urhebers zu bezeichnen, wie ich bereits früher angegeben, von einer ersten, zweiten, dritten Manier, wobei man an Zeichnung, Modellierung, Colorit, Pinselführung u. dgl. als bezeichnende Merkmale denkt. Viel bedeutsamer erscheint mir der Fortschritt, den Raphael gethan, indem er aus dem engen Kreis der lyrischen Kunstaufgaben, innerhalb dessen die Schule in der er aufgewachsen sich bewegte, in das freiere Gebiet der Gedankenmalerei getreten; noch entschiedener aber, da er auf diesem selbst zur dramatischen Darstellweise, vom Gedanken zur That übergegangen. Hier, wo Ursach und Wirkung in unmittelbarer Verbindung uns vor Augen stehen, wo uns die Menschen nicht nur existierend, sondern handelnd und leidend vorgeführt werden; wo wir nicht Betrachtungen über das Leben

---

*) S. B. I. S. 215.

sondern das Leben selbst sehen; wo jede innere und äußere Bewegung ihr Recht und ihre Erklärung findet und zur Mitempfindung von Freude und Schmerz, Liebe und Haß, Muth und Furcht und jeglicher Leidenschaft auffordert; entfaltete Raphael die höchsten Kunstkräfte und schuf Werke, die ewig dastehen werden als Vorbilder der ächten und wahren dramatischen Malerei.

Auf den ersten, allerdings noch schwachen Versuch in dieser Richtung, der Grablegung, folgte nach mehrjähriger Unterbrechung die ins Dramatische überspielende Vertreibung des Heliodor, an die sich in gleicher Richtung — nur noch entschiedener — die Befreiung Petri, der Sieg über Attila und der Burgbrand anschlossen.

Dennoch erscheinen diese Gemälde nur noch als Vorübungen für jene Zeichnungen zur Apostelgeschichte, die in gewirkten Teppichen ausgeführt unter dem Namen der Tapeten Raphael's zu allen Zeiten und allgemein als vollendete Muster dramatischer Darstellung anerkannt und bewundert worden sind.*)

Zu ihrem vollen Verständniß ist es nöthig, daß wir uns ihre ursprüngliche Bestimmung, den Ort und die Art ihrer Aufstellung ins Gedächtniß rufen. Für Niemanden, denk' ich, wird etwas Ueberraschendes darin liegen, daß Raphael auch für diese Aufgabe, obschon sie sich von seinen bisherigen Arbeiten wesentlich unterschied, sich in erster Linie vom Gedanken leiten ließ, ja daß er sich damit geradezu an eine bereits großentheils ausgeführte Conception anschloß. Michel Angelo hatte in den Decken- und obern Mauergemälden der Sixtinischen Capelle die Schöpfungsgeschichte nebst einigen alttestamentlichen Ereignissen dargestellt, dazu Propheten und Sibyllen als Verkünder der Zeit

*) Gest. von Dorigny, desgl. von Halloway nach den Cartons; auch lithographiert, bei Velten in Carlsruhe, von Louis Sommerau nach den Tapeten.

des Neuen Bundes. Aeltere Meister hatten schon vorher an den untern Wandflächen Bilder des Alten Testamentes, namentlich aus der Geschichte Mosis bis zu seinem Tode, und Bilder des Neuen Testamentes von der Geburt Christi bis zu seiner Auferstehung a fresco gemalt; und Raphael führte nur das — freilich in sehr verschiedener Weise aufgefaßte und behandelte — Thema weiter, indem er für die Teppiche, die unterhalb dieser Bilder aufgehängt werden sollten, die Lebensereignisse der ersten Apostel und Blutzeugen der Kirche wählte, zu denen später Michel Angelo das Jüngste Gericht als Schlußstein fügte.

Zehn Abtheilungen unter den Gemälden von nicht ganz gleicher Breite, je eine an jeder Seite des Altars, je vier an jeder Langseite waren zur Aufnahme der Teppiche bestimmt und Raphael benutzte die so entstandene Zweitheilung derart, daß er die eine Hälfte der Geschichte des H. Petrus, die andere Hälfte aber den Lebensereignissen des H. Paulus widmete, wobei er gleichzeitig Rücksicht darauf zu nehmen hatte, daß an der einen Langseite der Thron des Papstes aufgestellt war, auf der andern ein Raum für den Sängerchor frei bleiben mußte.

Für die Auswahl der darzustellenden Gegenstände hat sich Raphael nicht allein an die Apostelgeschichte gehalten, sondern mit zwei Bildern in die Evangelien zurückgegriffen, obschon einer derselben, das Schlüsselamt Petri, schon durch P. Perugino in der Reihenfolge der genannten Fresken behandelt worden war. Allein es lag dem Papst daran, gerade an einer so bedeutsamen Stelle in entschiedenster Weise die Tradition hervorgehoben zu sehen, nach welcher der römische Bischof (oder Papst) als unmittelbarer Nachfolger des H. Petrus, der Erbe aller diesem von Christus verliehenen Machtvollkommenheit ist.

Demnach waren an der Langseite zur Linken des Altars, für die beiden Wandflächen rechts und links vom Throne des

Papstes, als für die mit der Bedeutung desselben in nächster Verbindung stehenden Haupträume, aller Wahrscheinlichkeit nach jene Teppiche bestimmt, welche die auf die Gründung und das Supremat der römisch katholischen Kirche bezüglichen Darstellungen, den „Fischzug Petri" und die Uebergabe der Schlüssel und der Heerde an Petrus enthalten. An diese schließen sich sodann an derselben Langseite weiter zur Linken die Heilung des Lahmen und der Tod des Ananias; zur Rechten aber, und zwar an der kurzen oder Altarseite, und natürlich links vom Altar die Steinigung des Stephanus an. Bunsen (Beschreibung Roms II, 2. S. 410) und ihm folgend Passavant (Raphael II. S. 235) nehmen für die Tapeten dieser Seite eine andere Ordnung an, die mir aber dem Gedankengang Raphael's nicht zu entsprechen scheint, wie sie auch mit dem Fortgang in der Apostelgeschichte nicht übereinstimmt. Nach ihnen hätte die Uebergabe der Schlüssel rechts vom Thron ihre Stelle erhalten, der Fischzug Petri die seinige daneben an der kurzen Seite, zur Linken des Altars. Damit wäre der Thron an einer Seite um einen Fundamentalsatz päpstlicher Machtvollkommenheit gekommen. Wenn sodann die gedachten Schriftsteller als Ersatz dafür links vom Thron zunächst die Steinigung des Stephanus (Apostelgesch. c. 7.) stellen, darauf die Heilung des Lahmen (Ebendas. c. 3.) und den Tod des Ananias (Ebendas. c. 5.) folgen lassen, so nehmen sie an, daß Raphael sich an den Gang der Apostelgeschichte nicht gehalten habe, was mir um so unwahrscheinlicher ist, da nicht die geringste Nöthigung dazu vorliegt, im Gegentheil der Geist der Conception damit verkannt wird. Auf der andern, dem Paulus gewidmeten Seite ergibt sich ebenso die Zeitfolge nach der Apostelgeschichte als Motiv für die Aufstellung. Wenn dann die Sockelbilder, Darstellungen aus dem Leben Leo's, nicht genau die Zeitfolge

einhalten, so dürfte das wenig zu bedeuten haben, da bei dem Weben der Teppiche in den Niederlanden leicht eine Verwechslung der Zeichnungen vorgekommen sein konnte. Für die kurze Wand zur Rechten des Altars war die Bekehrung Sauli bestimmt, an welche sich die weitern Begebenheiten aus dem Leben dieses Apostels in Haupt- und Sockelbildern, namentlich die Erblindung des Elymas, das Opfer zu Lystra, die Gefangenschaft zu Philippi und die Predigt zu Athen anschließen.

Obwohl nun Raphael mit dieser Aufgabe sich auf ganz freiem Felde sah, so wußte doch Leo's Eitelkeit ihm einen Stein in den Weg zu werfen, der leicht zum Stein des Anstoßes hätte werden können. Denn wie er in den Stanzen des Vaticans überall seine Verherrlichung in eines Andern Namen angestrebt, so wollte er auch hier wieder in den Geschichten der Apostel die eignen Erlebnisse abgespiegelt sehen. Raphael aber, der das Bedenkliche und Unkünstlerische dieser Hof-Symbolik kennen gelernt, wußte das Recht der Kunst zu retten; und doch auch dem Papst zu Willen zu sein, indem er Scenen aus dessen Lebensgeschichte in dem Rahmen der Petrusbilder anbrachte. Bei den Paulusbildern aber entfernte er sich auch im Rahmen nicht von seinem Gegenstande. Denn, wenn er auch in den Pilasterverzierungen zu beiden Seiten einzelner Tapeten scheinbar Fremdartiges, namentlich aus der Mythologie einflocht, so ist es doch nicht zu schwer, eine Gedankenverbindung mit der Darstellung der Tapete darin zu erkennen.

Wir betrachten nun nach der angegebenen Reihenfolge die Bilder. Der Fischzug Petri läßt sich auf zwei, wonicht auf drei verschiedene Erzählungen in den Evangelien Matthäi, Lucä und Johannis zurückführen. Nach der ersten (Matth. 4, 18) würde das Bild die Berufung des Simon Petrus und seines

Bruders Andreas zu Aposteln darstellen. Die beiden andern Erzählungen, davon die bei Johannes 21, 6 nur die Variation von jener bei Lucas 5. zu sein scheint, berichten ein Wunder Jesu, auf dessen bloßes Wort Petrus und seine Genossen nach vergeblichem Bemühen plötzlich einen so unmäßig reichen Fischzug gethan, daß das Schiff von der Last der Beute zu sinken beginnt und Petrus in großer Herzensangst Christum beschwört, das Schiff zu verlassen. Allerdings stimmt mit dieser letzten Erzählung die flehentliche Geberde des in den Fischen knieenden Petrus überein; auch zeigt die Anstrengung, mit welcher andere Fischer im zweiten Nachen das Netz aus dem Wasser zu heben sich bemühen, daß es eine schwere Menge Fische enthalten muß. Dagegen spricht aus der Haltung und Bewegung von Andreas bereitwillige Hingebung und wie Christus zu Petrus sich wendet, kann er wohl die Worte sagen: „Fürchte dich nicht! denn von nun an wirst du Menschen fangen.“ So scheint es, daß Raphael für seine Darstellung sich an die Erzählung des Lucas gehalten, da man denn hinter den Schiffen hinaus auf den See von Genezareth, auf die Stadt Capernaum und ihre hügelige Umgebung sieht, und auf die Volksmenge am Ufer, zu welcher Christus vom Schiffe aus kurz vorher gepredigt hatte. Mit Unrecht aber, glaube ich, legt man den Nachdruck der Erzählung und des Bildes auf „den wunderbaren Fischzug“, während beide auf das für die Gründung der Kirche viel bedeutendere Ereigniß der Berufung Petri zum Apostelamt hinweisen, dem alsbald Andreas, nebst den Söhnen Zebedäi, Jacobus und Johannes sich anschlossen; wie Lucas (a. a. O. V. 11) in wesentlicher Uebereinstimmung mit Matthäus (4, 18) schreibt: „Und sie führten die Schiffe zu Lande, verließen alles und folgten ihm nach.“*)

*) Nach einer Skizze in der Sammlung des Erzherz. Albrecht in Wien gest. von J. B. Franco.

Sehen wir schon bei dieser Berufung der ersten Apostel Petrus den übrigen vorangestellt, so erhält er später durch Christus eine Auszeichnung, die ihm gradezu die erste Stelle anweist und seinen Namen als Apostelfürsten begründet. Darauf bezieht sich das nächstfolgende Bild Raphael's von Petri Schlüsselamt, für welches die Erzählung bei Matthäus 16, 13—20, in Verbindung mit Johannes 21, 15—19. zu Grunde gelegt ist. Nach der ersten hatte Petrus auf die Frage Jesu an seine Jünger: „für wen oder für was sie ihn hielten?“ ohne Zögern geantwortet: „Du bist Christus, des lebendigen Gottes Sohn!“ worauf ihn Jesus selig preist und den Felsen nennt, auf welchen er seine Gemeinde bauen will, geschützt gegen die Macht der Hölle, und die Schlüssel des Himmelreichs übergibt, zu binden und zu lösen auf Erden und im Himmel, wie es ihm gefällt. Daran schließt sich die Erzählung bei Johannes, nach welcher Christus bei der dritten Erscheinung nach der Auferstehung unter seinen Jüngern dreimal nach einander zu Petrus sagt: „Weide meine Schafe!“

Nach Matthäus trug sich der Vorfall in Gegenwart (aller) seiner Jünger in der Gegend von Cäsarea Philippi zu, nach Johannes bei Tiberias am See von Genezareth; welche Stadt mit reizvoller Umgebung im Hintergrunde des Bildes gesehen wird; wobei aber nur Petrus, Thomas, Jacobus und Johannes, zwei andere Jünger und Nathanael von Cana gegenwärtig waren. Rechts im Vordergrunde steht Christus, nur halb mit einem Mantel bedeckt und auch an den Wundmalen der Hände und Füße als der Auferstandene gekennzeichnet. Vor ihm auf den Knien liegt Petrus, ein Schlüsselpaar in seinen Armen, auf welches Christus mit der Rechten zeigt, während die Linke nach einer Heerde Schafe weist, die da weiden. Unterwürfig und dankerfüllt blickt Petrus zu Christus auf; Johannes scheint mit Mühe den Ausdruck sei-

ner anbetenden Liebe zurückzuhalten; die übrigen Jünger, noch neun an der Zahl, drücken befremdendes Erstaunen, Zweifel und selbst Unzufriedenheit, wo nicht Eifersucht auf die Bevorzugung des Petrus aus.*)

Diese beiden Bilder unterscheiden sich von den nachfolgenden zunächst dadurch, daß sie — wie schon erwähnt wurde — aus den Evangelien, nicht aus der Apostelgeschichte, genommen sind; vornehmlich aber durch ihren vorwiegend symbolischen Charakter, der nicht nur in dem Schlüsselbund und den Schafen hervortritt, sondern neben dem durch den Gegenstand gebotenen Ausschluß von Handlung in ihrer gleichnißartigen Bedeutung und ihrer Beziehung zum päpstlichen Thron, als dem Stuhle Petri, des Apostels, der demselben seine Unterlage gegeben und der ihn, der Tradition zufolge, zuerst besessen. — Wenn sodann Raphael veranlaßt worden, die Vergleichung weiter fortzusetzen, und von Petrus auf Leo X. hingewiesen, so hat er diesem Ansinnen sehr unzureichend entsprochen, indem die Bilder aus dem Leben des letztern zu den Darstellungen, deren Sockel sie zieren, in keiner oder einer nur sehr losen Beziehung stehen und auch — wie erwähnt — eine Zeitfolge nicht einhalten. Unter der Berufung der Apostel (dem Fischzug) ist der Einzug des Cardinals Giovanni de' Medici (Leo X.) zum Conclave in Rom und seine Papstwahl (1513); unter der Verleihung des Schlüsselamtes des Cardinals Flucht aus Florenz (1494) abgebildet.

Das nächste Bild der Langseite ist die Heilung des Lahmen im Tempel zu Jerusalem, nach Apostelgeschichte Cap. 3. Mit ihm erst beginnt die Reihenfolge dramatischer Gemälde.

Da sitzt am Boden vor der „schönen Thüre" des Tempels der Krüppel, der von Mutterleibe an lahm, täglich an diese

*) Nach einem Entwurf in der Pariser Sammlung gest. von Diana Ghisi.

Stelle getragen wird, um von denen, die zum Gebet kommen, sich Almosen zu betteln. Er hat sich mit seiner Bitte an Petrus und Johannes gewendet, die neben Andern aus dem Volk so eben eingetreten sind, und richtet auf Geheiß seine Blicke auf sie. „Silber und Gold habe ich nicht, sagt Petrus; was ich aber habe, das gebe ich Dir!“, ergreift des Lahmen rechte Hand und fügt mit begeistertem Ernst hinzu: „Im Namen Jesu Christi von Nazareth, stehe auf und wandle!“ Die felsenfeste Stellung des Apostels, Blick und Mienen und die beschwörende Rechte sprechen das untrügliche Bewußtsein der ihm innewohnenden Kraft aus, wie die Bewegung des Krüppels schon den Versuch kund gibt, dem Geheiß Folge zu geben, und die fast laute Freudigkeit in dem von langem Leiden durchfurchten Angesicht die Erkenntniß von der Größe des Geschenks der Gesundheit an der Stelle einer erwarteten Kupfermünze, und das überraschende Gefühl der ganz ungeahnten Fähigkeit verräth, zu stehen, zu gehen und zu springen. Liebevoll und froh der bewährten Glaubenskraft blickt Johannes nieder zu ihm und macht die Umstehenden auf das wunderbare Ereigniß aufmerksam, das bald eine allgemeine Theilnahme auf sich zieht. Denn Raphael hat sich nicht auf die Darstellung der wunderbaren Heilung beschränkt: sie bedurfte zu augenscheinlicher, unzweifelhafter Klarheit der Bestätigung durch Zeugen, und hiebei kam ihm die Erzählung der Apostelgeschichte (C. 3. V. 1) hülfreich entgegen; denn „es war um die neunte Stunde, da man pflegte zu beten.“ So drängt sich denn das Volk durch die Säulenhallen des Tempels und Vorhofs und gerade in die Nähe der Apostel eine Gruppe von Männern, in denen die mannichfachsten Gedanken vom Zweifel und Unglauben bis zur spannenden Erwartung und entsetzter Ueberraschung in den Mienen sich aussprechen; Gedanken und Empfindungen, die wir auch an einer ferner stehenden Gruppe zur Linken wahr-

nehmen, in welcher ein offenbar erbitterter Gegner der neuen Lehre seinen Ingrimm schlecht verbirgt. Das lebhafteste Interesse aber zeigt in dieser Gruppe ein zweiter Krüppel, der mühsam mit Hülfe eines Stocks auf den Knien sich fortschleppend nach den Aposteln aufschaut, ob sie nicht auch ihm helfen wollen? Der Gegensatz der beiden Bettler ist schlagend: häßlich sind sie beide; während aber den Einen sein gläubiges Vertrauen und seine Freude nahezu verschönen, tritt bei dem andern durch sein vorwurfsvolles, vom Glauben unberührtes Begehren die Häßlichkeit der Züge nur um so stärker hervor.

Aber auch ein Gegensatz ganz andrer Art durfte zur Erhöhung der Glaubwürdigkeit der Darstellung nicht fehlen: es mußten in dem großen Raume auch Leute sein, die von dem Vorgange nichts erfahren hatten, oder sich nicht darum bekümmerten. Zunächst ist es ein Knabe, den sein Vater mit nach dem Tempel genommen, und der — ohne zu wissen warum? — sich vollkommen vernachlässigt und vergessen von ihm sieht, ihn deßhalb am Gürtel zurückzuziehen sich bemüht, und zwar um so eifriger, je deutlicher die Unmöglichkeit für ihn ist, sich zwischen dem Vater und der Säule, an die dieser durch die Nächststehenden gepreßt ist, durch und vorzudrängen. Endlich ganz rechts in der Vorhalle und fern dem Vorgang im Vordergrund gehen noch einige Leute mit Opfergaben zum Tempel, die kaum flüchtig bemerken, daß sich vor unsern Augen etwas Außerordentliches zuträgt. Daß solche Gruppen nicht nur für den Schönheitssinn Raphael's, der hier eine reizende Frau mit ihrem Söhnchen vorüberführt, eine Verlockung auf Abwege bieten, sondern vor allem, daß sie in der Nachahmung leicht zu nichtssagenden, nur den Raum ausfüllenden Statisten werden konnten, ist leicht einzusehen. Nichts ist schwerer zu vermeiden in der Kunst, als das Ueberflüssige — namentlich, wo man das Nothwendige zu sagen

nicht versteht! Noch ist an diesem Bilde der den Tempel zu Jerusalem bezeichnende Reichthum zu bemerken, den Raphael durch die Anordnung von fünf Reihen jener großen cannelierten und reliefierten gewundenen Säulen gewonnen, von denen einige Fragmente als „Originale aus Jerusalem" in der Peterskirche aufbewahrt werden und die er mit heitern bacchischen Arabesken verziert hat.

Im Sockelbild ist die Gefangennahme und Befreiung des Cardinals de' Medici (1512) abgebildet.

Das nächste Bild, der plötzliche Tod des Ananias, (nach Apostelgeschichte C. 5)*) führt uns auf die höchste Höhe von Raphael's dramatischer Darstellungsgabe. — Es herrschte Gütergemeinschaft in der ersten Christengemeinde zu Jerusalem; wer Aecker oder Häuser hatte, machte seinen Besitz zu Geld und legte es zu der Apostel Füßen, die sodann einem Jeden nach Bedarf gaben.

Raphael versetzt uns in das Haus, wo die Gaben der Gemeindeglieder in Empfang genommen und vertheilt werden. Elf der Apostel stehen, das Amt zu verwalten, auf einer um zwei Stufen erhöhten, nach vorn theilweis mit Schranken eingefaßten, nach rückwärts mit einem Teppich behängten Tribüne. Neun von ihnen stehen in der Mitte, bereit die dargebrachten Gaben in Empfang zu nehmen. Ein Mann aus der Gemeinde, Ananias mit Namen, der seine Güter zum Besten der gemeinsamen Casse verkauft, jedoch — mit Wissen seines Weibes Sapphira — nicht den ganzen Kaufpreis angegeben hatte, wird wegen dieser Unredlichkeit, von Petrus, der mit seinem Bruder Andreas die vorderste Stelle der Tribüne einnimmt, mit erschütterndem Ernst angeredet und stürzt auf die Worte: „Warum hast du denn solches in deinem Herzen vorgenommen? Du hast nicht Menschen,

*) Nach einer Zeichnung gest. von M. Antonio, vollendet von Ant. Veneziano.

sondern Gott gelogen!" wie vom Blitz getroffen todt zu Boden. Andreas erhobene Rechte bezeichnet sogleich den Fall als Gottesgericht; erstaunt, erschreckt, befriedigt und dankbar sehen die übrigen Apostel, was geschehen. Ein Jüngling und ein Mann bücken sich, auf's tiefste ergriffen, über den Sterbenden, der in den letzten Zuckungen liegt und nicht mehr sieht noch hört, wie ihm gerathen wird, Hülfe zu suchen bei den Aposteln. Das furchtbarste Entsetzen aber hat ein junges Ehepaar ergriffen das, zu den Empfängern gehörend, an der rechten Seite, aber dem Ananias zunächst, am Boden kniet. In der Heftigkeit ihrer Bewegungen, in ihrer gänzlichen Fassungslosigkeit würde das Plötzliche des Ereignisses mit der eindringlichsten Wahrheit sich abspiegeln, wenn nicht die Lage des Sterbenden mit seinen verrenkten Gliedmaßen und krampfhaften Zuckungen für sich schon ein vollgültiges Zeugniß abgegeben. Während nun, unbekümmert um den Vorgang, Johannes und ein andrer Apostel aus dem Schatz der Gemeinde Gaben austheilen, und Erwartung und Dank aus den Mienen der Empfänger sprechen, kommt auf der entgegengesetzten Seite zu den Brüdern und Schwestern in Christo, die ihre Habe als Gemeingut darbringen, auch Sapphira, des Ananias Weib, und überzählt — nichts ahnend von dem Schicksal, das ihren Mann betroffen, und das auch ihrer harrt, die Summe, die sie verabredeter Maßen als Kaufsumme ihrer Güter abliefern will.

Das Sockelbild stellt die Rückkehr des Cardinals nach Florenz (1512) dar.

Wir verlassen nun die eine Langseite und betrachten das Bild zur Linken des Altars an der Ostseite: Die Steinigung des Stephanus.*) Es macht dieses Bild den natürlichen

---

*) Nach dem Originalentwurf in der Sammlung des Erzh. Albrecht in Wien gest. von A. Bartsch, lith. von Pilizotti.

Uebergang zu den Darstellungen aus dem Leben des Paulus, der als der Jüngling Saulus Zeuge der fanatischen Ermordung des Bekenners Christi gewesen. Den Vorgang berichtet die Apostelgeschichte am Schluß des 7. Cap. Der heilige Diakon, den die wüthenden Anhänger des alten Bundes aus der Synagoge vor das Thor geschleppt, ist in die Knie gesunken, und hebt, indem er von mehren Seiten mit Steinen bedroht und beworfen wird, betend beide Arme zum Himmel empor, in welchem er Christum neben dem ewigen Vater von Engeln umgeben erblickt. Rechts sitzt Saulus bei den Kleidern, die die Mörder, um sich die Blutthat zu erleichtern, abgelegt haben, und zeigt mit unverkennbarer Billigung auf die vom Hohen Rath über Stephanus verhängte Execution.

Im Sockelbild zieht der Cardinal (1492) als Legat in Florenz ein.

Das erste Bild an der rechten Seite des Altars hat die Bekehrung des Saulus zum Gegenstand. (Apostelgesch. 9.) Saulus hatte die Mission einer Christenverfolgung übernommen und war zu diesem Zweck auf dem Wege nach Damascus. Da umleuchtet ihn plötzlich ein Licht vom Himmel; er liegt vom Schrecken ergriffen und vom Pferde gestürzt am Boden; er — aber nur er — sieht die Erscheinung Christi in den leuchtenden Wetterwolken, der ihm strafend sein frevelhaftes Beginnen vorhält. Seine Begleiter sehen erschrocken den gebrochenen, sinneverwirrten Zustand ihres bis dahin von unnahbarer Sicherheit und Willensstärke getragenen Führers, ohne die Ursache; die höchste Bestürzung und Unruhe hat sie ergriffen, so daß sie rathlos auseinander stieben.*)

*) Den Carton zu dieser Tapete besaß 1521 der kunstliebende Cardinal

In den Sockelbildern der Paulinischen Abtheilung hören die Beziehungen auf Leo X. auf. Unter des Saulus Bekehrung ist eine seiner Christenverfolgungen abgebildet.

Wäre nach den bisherigen Darstellungen eine Steigerung des künstlerischen Werthes anzunehmen, so müßten wir sie in dem nun folgenden Bilde von der Erblindung des Elymas (Apostelgeschichte 13.)*) erkennen, das uns geradezu zu Augenzeugen der Begebenheit macht. In der Stadt Paphos auf der der Insel Cypern war Sergius Paulus Landvogt, ein verständiger Mann, der aber einen Zauberer und falschen Propheten, Bar Jehu oder Elymas bei sich hatte. Paulus war in Gesellschaft des Barnabas nach Paphos gekommen, das Evangelium zu predigen und Sergius, der Landvogt, begehrte sie zu hören. Den Eindruck ihrer Reden suchte Elymas durch Widerspruch zu brechen, und den Landvogt vom Glauben abwendig zu machen. Da ward Paulus des heiligen Geistes voll und sprach: „O du Kind des Teufels voll List und Schalkheit und Feind aller Gerechtigkeit! Du hörst nicht auf, abzuwenden die rechten Wege des Herrn. Und nun siehe, die Hand des Herrn kommt über Dich und Du sollst blind sein und die Sonne eine Zeitlang nicht sehen!" Und von Stund' an fiel auf ihn Dunkelheit und Finsterniß. — Die drei Hauptpersonen, Sergius, Elymas und Paulus nehmen im Bilde die Mitte, die linke und rechte Seite ein. Von beiden Seiten ist der Landvogt von seinen Angehörigen (darunter den Lictoren) umgeben; neben Paulus ist nur der Kopf des Barnabas sichtbar. Paulus hat so eben das vernichtende Wort gesprochen; noch schwebt der letzte Laut auf seinen Lippen, begleitet von der strafend ausgestreckten Linken, und schon ist an

Grimani in Venedig, wie der Anonymus des Morelli berichtet, der ihn dort gesehen. Wohin er gekommen, ist nicht bekannt.

*) 1516 nach einer Zeichnung gest. von Ant. Veneziano.

Elymas die Wirkung des Fluches sichtbar, die plötzliche Erblindung. Er will auf Paulus los gehen; aber kraftlos wanken die unsicher gewordenen Beine und tastend suchen die ausgestreckten Hände sich durch die hereingebrochene Finsterniß den Weg. Eine ungeheure Wirkung zeigt das Ereigniß bei dem Landvogt, der — noch im Begriff zu genauem Augenschein sich von seinem Thron zu erheben — den unverkennbaren Erfolg der paulinischen Strafrede entsetzt vor sich sieht, wie er noch besondere Bestätigung erhält durch den Mann, der dicht neben Elymas in das erblindete Angesicht sieht und mit Erstaunen in Mienen und Händebewegung das Wunder wahrnimmt. Fernerstehende werden durch einen Beamten zur Rechten des Landvogts von der Bestrafung des Elymas unterrichtet, während die Nächsten hinter diesem auf Paulus hinweisen, als den Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts.

Das Sockelbild ist verloren gegangen, wenn nicht das nächstfolgende eigentlich hierher gehört.

Eine sehr viel schwierigere Aufgabe bot das nächste Bild, Das Opfer zu Lystra (Apostelgeschichte 14.), in welchem Raphael darzustellen hatte, daß Paulus und Barnabas sich nicht als Götter wollten angesehen wissen und verehren lassen. Die Darstellung kann nicht dieselbe Einheit und Klarheit haben, wie die vorgenannten; dennoch hat Raphael sie auf eine Weise motiviert, daß sie kaum des erklärenden Wortes zum Verständniß bedarf. Paulus hatte durch sein bloßes Wort einen Lahmen geheilt und damit die Meinung erweckt, er sei ein Gott. Man hielt ihn für den Mercurius und seinen Begleiter Barnabas für den Jupiter, und machte Anstalten, ihnen gleich den Göttern zu opfern. Mit dem geheilten Kranken stürmt von der linken Seite das Volk heran; Opferthiere werden herbeigeschleppt; lorbeerbekränzte Priester liegen auf den Knien vor dem Altar, auf dem

schon die Opferflamme brennt, und neben welchem Opferknaben stehen mit Flötenspiel und Kostbarkeiten; schon hat der Tempel-Schlächter die Axt erhoben, dem geschmückten Ochsen den Todesschlag zu versetzen, als ihm ein Jüngling, der bemerkt, wie Paulus erzürnt sein Kleid zerreißt, abwehrend entgegentritt. Der Act des Kleiderzerreißens war, wie bekannt, bei den Juden eine herkömmliche symbolische Handlung zum Ausdruck höchster religiöser Entrüstung, wie der Hohepriester vor Jesus seine Kleider zerrissen, als dieser sich als „Sohn Gottes" bekannt hatte. Das erklärt vielleicht die etwas theatralische Stellung und Bewegung des Paulus, aus der nicht sowohl der unwillkürliche Ausdruck einer augenblicklichen Empfindung spricht, als vielmehr die für solche Momente übliche Ceremonie. Geistreich und schön ist die Anordnung der architektonischen Umgebung der Scene mit Tempeln und Palästen und der Statue des Mercurius, der freilich eine eigene Vorstellung von der Phantasie der Bevölkerung von Lystra erweckt, da sie Paulus mit ihm identificieren konnte.

In dem Sockelbilde ist der Abschied des Johannes von Paulus und Barnabas (in Paphos) und der beiden Letztern Besuch der Synagoge zu Antiochia dargestellt.*)

Wir gehen zu einem Bilde über, bei welchem das dramatische Element auf ein sehr geringes Maß herabgemindert ist, auf Paulus während eines Erdbebens im Gefängniß zu Philippi in Macedonien (Apostelgeschichte 16).**) Der Apostel kniet im Gebet vor einem vergitterten Fenster, außerhalb welchem eine Wache nebst dem Kerkermeister sichtbar sind. Aus

---

*) Es könnte dieses Sockelbild, wie bereits angedeutet, wohl durch Verwechslung an diese Stelle gekommen sein, da es auf's genaueste mit dem vorigen Hauptbild zusammenhängt.

**) Bei Bunsen und Passavant a. a. O. das letzte dieser Folgereihe.

einer Oeffnung im Boden steigt ein Riese auf, mit welchem der Künstler das Erdbeben hat bezeichnen wollen. Das Bild ist nur sehr schmal und hat als Sockelbild (wahrscheinlich) die Vision des Paulus von einem Manne, der ihn nach Macedonien zu kommen bittet (Apostelgeschichte 16, 9).

Auch in dem letzten Bilde dieser Folge aus der Apostelgeschichte ist der Natur des Gegenstandes gemäß wenig Handlung. Es ist die Predigt Pauli zu Athen vom unbekannten Gott (Apostelgeschichte 17).*) Unerschrocken und groß steht der Apostel auf den Stufen des Richtplatzes, wohin ihn die feindlich gesinnten Epikuräer und Stoiker geführt, daß er von der neuen Lehre, die er verkündigt, Rechenschaft gebe. Und wie er, durchdrungen von der Wahrheit seiner Lehre und von seinem apostolischen Beruf, mit erhobenen Händen und lauter Stimme seinem Herzen Luft macht, erinnert er lebhaft an die Gestalt desselben Apostels von der Hand des Masaccio vor dem Gefängniß Petri in der Capella Brancacci der Kirche del Carmine zu Florenz. Von den Männern, die hinter seinem Rücken Platz genommen, hat er sich nichts Gutes zu versehen; die außerordentliche Erregung auch der rechts von ihm sitzenden Männer deutet nur auf Feindseligkeit. Anders verhält sich schon die nächste Gruppe von Männern, die das Wort des Apostels von dem „unbekannten Gotte", dem sie bisher unwissend gedient, nicht gleichgültig, nicht widerwillig anhören, ja theilweis sichtbar reiflich erwägen. Ja, die Verheißung unsterblichen Lebens in dem neuen, nun nicht mehr unbekannten Gott äußert eine solche Gewalt, daß sich Einige sogleich zu ihm bekennen, namentlich Dionysius, Einer aus dem Rath, und eine Frau Damaris, die mit erhobenen Händen und Blicken die Stufen emporsteigen zu

*) Nach einer Zeichnung gest. von Marc Antonio.

Paulus, um ihren Glauben rückhaltlos kund zu geben. Die Umgebung des Richtplatzes bilden Paläste mit Arcadenhallen und ein runder Tempel, vielleicht des unbekannten Gottes, und eine Kriegerstatue. — Im Sockelbild ist Paulus in Korinth dargestellt als Teppichmacher; sein Entschluß, nur Heidenapostel zu werden; seine Bekehrung des Crispus und andrer Korinther; seine Verantwortung vor dem Landpfleger Gallion.

Zu diesen zehn Teppichen*) hatte Raphael (mit Beihülfe einiger Schüler, namentlich des Francesco Penni, wie man fast allgemein annimmt, oder nach Vasari, D. A. III, 1. S. 235) „mit eigner Hand farbige Cartons, genau in der Größe und Form, wie sie gewirkt werden sollten", gezeichnet und sie nach Arras in Flandern (weßhalb die Teppiche Arazzi heißen) geschickt, zugleich mit einem seiner aus jener Gegend stammenden Schüler, dem Bernhard von Orley, dem er die Aufsicht über die Ausführung übertragen. Zum Behuf der Ausführung auf dem Webstuhl mußten sie in Streifen zerschnitten werden, was die Veranlassung geworden sein mag, daß sie für lange Zeit verschwunden waren. Der auffallende Umstand, daß sie nicht nach Rom zurückgeschickt worden, ist wohl nur dem bald nach ihrer Vollendung erfolgten Tode Leo's und der Gleichgültigkeit seines Nachfolgers Hadrian gegen die Werke der Kunst zuzuschreiben. Die erste Spur einer Anzahl von ihnen findet sich in dem Verzeichniß der Verlassenschaft des unglücklichen Königs

*) Ich habe früher eines elften schon gedacht, der Krönung Mariä, die für den Altar bestimmt war. Wir kennen die Composition nur aus den Stichen des Ant. Veneziano und des Meisters mit dem Würfel, da der Teppich verschwunden ist. Unter der Segnung des himmlischen, von Engeln und der heiligen Taube umgebenen Vaters, setzt Christus der Jungfrau die Krone des ewigen Lebens auf's Haupt. Zeugen sind die beiden Johannes und St. Hieronymus; zwei Engelknaben an den Stufen des Thrones singen ein Loblied.

Carl I. von England, in dessen Besitz sie wahrscheinlich mit der vom Herzog von Buckingham von Rubens angekauften Kunstsammlung gekommen waren. Cromwell erwarb sie für die Republik; Carl II. wollte sie an Louis XIV. verkaufen, ward aber durch seinen Großschatzmeister, den Grafen von Danby, daran verhindert. Bis dahin waren sie noch immer in Stücken; erst Wilhelm III. ließ sie zusammensetzen und im Schloß Hamptoncourt aufstellen, von wo sie neuester Zeit nach dem South-Kensington-Museum in London gebracht worden sind. In dieser Sammlung fehlen: die Steinigung des Stephanus, die Bekehrung und die Gefangenschaft des Paulus.

Für sämmtliche zehn Cartons erhielt Raphael vom Papst die Summe von 434 Ducaten; die Herstellung aber jedes einzelnen Teppichs kostete 3400 Scudi. (Nach Vasari wären die Gesammtkosten 70,000 Scudi gewesen.) Die Teppiche haben mancherlei Schicksale gehabt. Da viel Goldfäden eingewirkt waren, reizten sie bei der Plünderung Roms durch die Truppen Carls V. 1527 die Raublust der Soldaten; kamen aber, da die Goldausbeute sich bei einem Versuch der Ausschmelzung (an der untern Hälfte von der Erblindung des Elymas) zu gering erwies, als Teppiche in den Handel und nach Lyon, von wo sie 1530 dem Papst Clemens VII. für 160 Ducaten zum Kauf angeboten wurden. Inzwischen hatte sie der Connetable Anne de Montmorency käuflich an sich gebracht und gab sie 1553 dem Papst Julius III. als Kirchengut unentgeltlich zurück. Paul III. führte den Brauch ein, sie am Fronleichnamsfest vor der Peterskirche aufhängen zu lassen, wobei ihre Farben natürlich bald so sehr litten, daß ihre Ausstellung im Freien aufgegeben wurde und daß sie in der Galerie zwischen der Sala regia und der Kirche ihre Stelle erhielten. Bei der französischen Invasion von 1798 wurden sie abermals entwendet, kamen durch allerhand Fährlich-

keiten und Zwischenhändler nach Genua, wo sie Pius VII. 1808 (kurz vor seiner Entführung nach Frankreich) für den Vatican wieder erwarb. Nach 1814 wurden sie in den Zimmern Pius V. aufbewahrt; hängen aber gegenwärtig in der großen Galerie des ersten Stockwerks im Vatican vor und nach der Galeria geografica.

Wohl haben diese Teppiche durch die erlittenen Schicksale unendlich viel an ihrer ursprünglichen Pracht verloren; dennoch aber wird man nicht alles, was wir etwa daran vermissen, auf Rechnung der Beschädigungen setzen können. Vielmehr dürfen wir nicht außer Acht lassen, daß die Technik des Wirkens, bei all' ihrer damaligen großen Vollkommenheit, doch nicht vermögend war, die feingefühlte Zeichnung Raphael's genügend wiederzugeben. Den lebendigen Geist des Meisters finden wir nur in den Cartons.

Schwerlich besteht über den Werth dieser Cartons eine Meinungsverschiedenheit bei Allen, die sie gesehen; und selbst wer sie nur aus den, leider! sehr ungenügenden Kupferstichen Dorigny's kennt, muß die Ueberzeugung gewonnen haben, daß mit diesen Compositionen Raphael die höchste Stufe seiner künstlerischen Thätigkeit erstiegen, daß er damit überhaupt der christlichen Kunst ihr werthvollstes Geschenk gemacht. Größer und gewaltiger freilich sind die Schöpfungen Michel Angelo's; aber menschlicher spricht Raphael durch die seinigen, und unmittelbar zum Gemüth.

Von der größten Bedeutung für die künstlerische Betrachtung ist der Styl, in welchem diese Zeichnungen ausgeführt sind. Wenn Büffon sagt: „Le style c'est l'homme", so will das auf die großen Werke der Kunst nicht immer passen. Hier heißt es vielmehr: le style c'est l'objêt. Raphael ist ein Andrer, wenn er eine Madonna malt, oder Heilige in ernster Betrachtung,

oder ein gleichnißvolles Gedankenbild; oder aber wenn er was wirklich geschehen ist, mit der Farbe der Wirklichkeit schildern, wenn er Menschen handelnd, wenn er Bilder des Lebens vorführen will. Wie wohlüberlegt jeder Strich auch sein mag, jede Stelle für jede Figur, für jedes Glied gewählt; — dennoch ist keine Absicht wahrzunehmen; scheinbar sind alle Regeln von Symmetrie und Gleichgewicht, von Pyramidal- und Kugel-Gruppierung beseitigt — was fragt das Leben nach ihnen? Und doch leben sie im Künstler und leiten ihn; aber nur, wo sie gewissermaßen vom Gegenstand selbst geboten sind, und erst in zweiter Linie nach der Anforderung der das Gemüth mit dem Schein der Zufälligkeit fesselnden Wahrscheinlichkeit. Wohl herrscht eine sehr bemerkbare Symmetrie in den Bildern vom Tode des Ananias und von der Erblindung des Elymas; sie hat sich aber gewissermaßen ganz von selbst gemacht durch drei Hauptfactoren der Begebenheit; wo eine solche Veranlassung fehlt — und das ist in all' den andern Bildern der Fall, — läßt Raphael, wenigstens scheinbar, den Zufall walten. So kann man in der Berufung der Apostel ein Bild aus dem Fischerleben sehen; so bilden die Apostel auf dem Bilde des Schlüsselamtes eine horizontal abgeschlossene Masse, der die einzelne Gestalt Christi das Gegengewicht hält, wie bei dem Opfer zu Lystra und der Predigt zu Athen der Apostel den Volkshaufen gegenüber. In gleicher Weise sind die Körperformen natürlicher gezeichnet, die Gesichtszüge mehr individualisiert, die Mienen noch ausdruckvoller, und selbst die Gewänder, bei aller außerordentlichen Schönheit, sorgloser angeordnet — man sehe nur die Apostelgruppe auf dem Bilde des Schlüsselamtes! — als in andern Gemälden, bei denen es ihm weniger auf die die Wirkung steigernde, auch äußerliche Wahrscheinlichkeit ankam, als bei diesen dramatisch gehaltenen Darstellungen. Dennoch sind dieselben himmelweit

entfernt von der Prosa naturalistischer Auffassung. Durchweht vom Hauch der Begeisterung ist jede Linie, jede Form! Nicht nur vollkommen sprechend und wahr sind die Motive, sondern auch bei aller Stärke des Ausdrucks in den Schranken der Schönheit gehalten, in jenem hohen Styl, dessen die antike Dichtkunst und Bildnerei sich bei der Darstellung der Leiden und Leidenschaften bedienten.

Daß in diesen Cartons Raphael, soweit sie mit Wahrscheinlichkeit von ihm selbst gezeichnet sind, zugleich auf der Höhe vollendeter Formenbildung steht, versteht sich nach den übrigen Vorzügen fast von selbst und ist auch nie in Frage gestellt worden; in allen künstlerischen Beziehungen (abgesehen von der Farbe, von der dabei nicht die Rede sein kann) bilden sie, zugleich mit den Deckengemälden Michel Angelo's in der Sistina, die höchsten und vollkommensten Schöpfungen der christlichen Kunst!

Wer die Tapeten Raphael's im Vatican gesehen, wird sich erinnern, daß sich an diese erste Reihe eine zweite daselbst anschließt, die man zum Unterschied von jenen (der alten Schule) die „Arazzi della scuola nuova" nennt. Sie haben das Leben Christi zum Gegenstand und sind nach 12 Cartons von Schülern Raphael's ausgeführt nach dessen Tode, und zum Theil vielleicht mit Zugrundlegung von Skizzen des Meisters. Nur dieser letzte Umstand bestimmt mich, ihrer hier zu gedenken, da man sie sonst mit Stillschweigen übergehen müßte, wie man im Vatican theilnahmlos an ihnen vorüber geht. Sie sind ein Geschenk des Königs Franz I. von Frankreich, das er dem Papst bei Gelegenheit der Heiligsprechung von S. Francesco di Paola gemacht, oder wahrscheinlicher — da diese bereits am 1. Mai

1519 erfolgte — versprochen hatte. Die Gegenstände sind: 1) Der Kindermord, drei schmale Tapeten, theilweis wenigstens nach einem Entwurf Raphael's. 2) Die Anbetung der Hirten, und 3) Die Anbetung der Könige, beide wahrscheinlich von Giulio Romano mit Benutzung Raphaelischer Skizzen. 4) Die Darbringung im Tempel. 5) Die Auferstehung Christi. 6) Christus als Gärtner. 7) Christi Höllenfahrt (verbrannt). 8) Christus mit den Jüngern in Emaus. 9) Die Himmelfahrt. 10) Die Ausgießung des h. Geistes. 11) Eine Allegorie auf die Hierarchie, mit dem Motto Clemens VII.: „Candor illaesus", in dessen Regierungszeit demnach diese Tapeten, die in Größe und Einfassung mit der ersten Reihe übereinstimmen, fallen. (Sommerau hat sie sämmtlich radiert 1780. Einzelne sind von ihm, von Joh. Folo, P. S. Bartoli und Ant. Lafrery gestochen.)

Gemälde epischer Form.

1. Die Bibel Raphael's.

Noch weniger streng, als in der Dichtkunst, deren scharfgeschiedene Gattungen doch schon häufig in einander spielen, lassen sich in der Malerei die lyrischen, dramatischen und epischen Elemente getrennt halten, der überall mitwirkenden Symbolik nicht zu gedenken. Dennoch tritt im Gesammteindruck eines Kunstwerks der allgemeine poetische Charakter desselben uns wenig zweifelhaft entgegen. Und wenn wir in den Heiligen Familien und Madonnenbildern, der Zusammenstellung von Heiligen bis zur Schilderung des Himmelreichs voll Seliger, die der Lyrik

eigenen Grundbedingungen erkennen; wenn wir in den Darstellungen aus der Apostelgeschichte die Wirkung dramatischer Behandlung des Stoffes klar empfinden: so werden wir auch in andern Bilderfolgen das eigenthümlich epische Gepräge wahrnehmen können. Wenn das Drama uns zu Augenzeugen macht dessen was geschieht, so erzählt uns das Epos, was geschehen ist. Verlangt deßhalb die dramatische Auffassung eine der Gegenwart entsprechende unmittelbare, lebendigere Darstellung: so wird die der Vergangenheit zugewendete Weise eine ruhigere, leidenschaftlose Bewegung vorschreiben, sich einer allgemeineren, idealeren Formengebung bedienen können, ohne damit den Eindruck der Wahrheit zu schwächen. Faßte demnach Raphael den Entschluß, den Hauptinhalt der Bibel Alten und Neuen Testamentes in einer zusammenhängenden Bilderfolge zur Anschauung zu bringen, und wollte er den Gesammteindruck des Tones und Geistes der heiligen Schriften wieder geben, ohne bei einem oder dem andern Gegenstand mit Vorliebe oder Auszeichnung zu verweilen, so war er auf die epische Auffassung mit gleichmäßigem Fortschreiten der Begebenheiten angewiesen. Und dieser Weisung ist er in dem Bilderschmuck der von ihm erbauten Loggien im zweiten Stockwerk des Vaticans gefolgt, den wir unter dem Namen der Bibel Raphael's kennen, der wohl die ganze Bibel umfassen sollte, vom Neuen Testament aber nur vier Bilder enthält, die von Raphael herrühren.*)

---

*) Es sind im Ganzen 52 Bilder, die mehrmals in Kupfer gestochen worden sind: von Badalocchio und Lanfranchi um 1605; von Bald. Aloisi Bon, 1613 — radiert von Orazio Borgiani, 1615; — gest. von Fr. Villamena, 1626 — radiert von Nic. Chapron, 1649 — rad. von Pietro Aquila und Cesare Fantetti, 1674; — gest. von Gio. Volpato und Secondo Bianchi; — gest. von Cunego, Morghen u. A., herausgegeben von Montagnani 1790; — gest. und coloriert von Charles de Meulemestre, 1828 (aber nur 32 Bilder, da der Künstler vor der Vollendung des Werks gestorben;) — gest. von

Inzwischen tritt uns bei dieser Bilderfolge zuerst die Frage nach der Begründung ihrer Wahl in der Art und Weise ihrer Lösung entgegen. Was bestimmte Raphael, seiner Ausschmückung der Loggien die Erzählungen der Bibel in zusammenhängender Folge zu Grunde zu legen und wie steht der Bilderschmuck der Wände mit dem der Decke in Gedankenzusammenhang?

Eines der Haupterfordernisse monumentaler Malerei ist, daß sie mit der Bestimmung des Ortes, wo sie ihre Stelle erhalten, übereinstimmt und so den Gedanken der Architektur vervollständigt. Es folgt daraus, daß sie sich auch stets an das, was an bezeichneter Stelle zu dem Zweck bereits von ihr, oder auch der Bildnerei geschehen, anschließt, um — wenn selbst durch Gegensätze — die harmonische Wirkung als Endziel festzuhalten. Gleichgültig oder gar gedankenlos kann ihre Wahl darum nie sein!

Der Vatican ist der Wohnsitz vom Oberhaupt der katholischen (oder — in seinem Sinne — überhaupt der) Christenheit. Auf dieses mußte sich demgemäß im architektonischen Plane des Gebäudes mittel- oder unmittelbar alles beziehen. Schon hatten Julius und Leo mit Raphael's Beistand in den Stanzen dafür gesorgt, daß der päpstliche Schutz aller geistigen Interessen der Menschheit, die Allgegenwart Gottes in der Kirche, wie die Machtvollkommenheit seines Stellvertreters auf Erden zu klarer Anschauung gebracht wurden. Welche passendere Einleitung zu solchen Betrachtungen konnte gewonnen und gerade für die Loggien, diese Eingangshalle der Stanzen geboten werden, als ein

C. Lasinio; — von Alex. Mochetti und Jac. Bossi. — Das vollständigste und kostbarste Werk von Nachbildungen nach den Loggien haben Joh. Volpato und Joh. Ottaviano nach Zeichnungen von Savorelli und Camporesi geliefert: 18 Blätter Wandverzierungen; die Kuppel-Gemälde; 12 Blätter Wandverzierungen, coloriert, colossal Fol. — Vgl. außerdem: M. Gruger, Les Loges de Raphael.

Rückblick in die Vorgeschichte der Kirche, in die in der Heiligen Schrift niedergelegten Erzählungen, und zwar nicht nur des Neuen, sondern ebenso des Alten Bundes, dessen Offenbarungen die Grundlage der Kirche bilden und bis in die Schöpfungs-Geschichte der Menschheit, der Erde, ja des Weltalls hinaufreichen. Dreizehn Loggien mit Kuppelgewölben bilden den Corridor vor den Stanzen. Jede Kuppel ist in vier Felder getheilt, ein jedes mit einem Bilde in quadratischer Form ausgefüllt, mit Ornamenten in Stucco und in Farben umrahmt. In gleicher Weise ist die Wand zwischen dem Corridor und den Stanzen mit Zierrathen bedeckt.*)

Für den Bilderschmuck dieser Wandflächen waren noch andere Schranken gefallen, als jene die den Neuen Bund vom Alten getrennt. Schon mit der Schöpfungsgeschichte war das Thor aufgethan nach allen Weiten der Welt. War von Anbeginn Alles Gottes Werk, seit er das Licht von der Finsterniß geschieden und die Veste der Erde gegründet und mit Pflanzen, Thieren und Menschen befruchtet: so war auch nichts im Himmel und auf Erden den biblischen Erzählungen gänzlich fremd. Und wie die christliche Kunst in den Gemälden der Stanzen dem Heidenthum bereits Gastrecht gewährt, und die Philosophie und Poesie des Alterthums selbst mit ihren Göttern ins Bereich ihrer Darstellungen gezogen: so konnte und mochte sie noch viel weniger die Trennung aufrecht erhalten, wo sie die Blicke auf die Urgeschichte der Menschheit lenken wollte. Wurde sie nicht überdieß von der Strömung der Zeit, die sich die Wiedergeburt des Alterthums als Verdienst zuschrieb und als Hauptaufgabe gestellt, den Anschauungen wie den Formen antiker Kunst geradezu

*) Fr. Guertiere, les Grotesques de Raphael d'Urbin peintes dans les Loges du Vatican, 17 tables.

zugeführt? und wo hätte der hochgesteigerte Schönheitsinn eine vollere Befriedigung gefunden, als ebenda? So konnte Raphael ohne Vorwurf, ja mit vollem Recht von den biblischen Deckengemälden seine Phantasie in den Wandverzierungen hinüberfliegen lassen in das Reich der Natur und des allgemeinen Menschenlebens, zu allem was da fleugt und kreucht, was da grünt, blüht und duftet auf Erden, zu den Beschäftigungen und Spielen der Erdenkinder, bis zu ihren mannichfachen, selbst traum- und märchenhaften Vorstellungen von Gott und Göttern und den Geistern der Höhen und Tiefen, in den Lüften und in den Wassern.

Für diese Abschweifungen der Phantasie, die man den Episoden epischer Dichtungen vergleichen könnte, bot sich dem Künstler eine besonders passende und überaus wohlgefällige Form in einer Entdeckung dar, die bei Gelegenheit der Ausgrabung der Thermen des Titus in Rom gemacht worden war. Es sind dieß jene arabeskenartigen Blätter- und Blumengewinde, leichte, architektonische Ornamente, mit allerhand Figuren in Farben wie in Stucco, womit die Wände bedeckt waren, und die — obwohl früher schon in andern Beispielen gekannt, doch — hier erst in vollendeter Schönheit und Ausführung gesehen wurden; wie sie später in Herculanum und Pompei in größter Mannichfaltigkeit ans Tageslicht gekommen sind.

In dieser Weise entwarf Raphael Zeichnungen für die Ornamente nicht nur der die Kuppelbilder umgebenden Räume, sondern für die Einfassungen der Thür- und Fensterstöcke, und vornehmlich für die Zwischenräume zwischen den Fenstern und Thüren von Pilaster zu Pilaster jeder der 26 Loggien. Für die ersten 14 hatte er eine Eintheilung in 4, für die letzten 12 eine Eintheilung in 3 Streifen von verschiedener Breite gewählt. Bei der ersten Abtheilung folgt auf einen breiten Streifen mit

reichen Arabesken, architektonischen Ornamenten, Medaillons mit Reliefs, Halb- und Ganz-Figuren 2c. ein schmaler Streifen mit feineren Gewinden, Gemmen und anderm Schmuck und kleinem Gethier; auf diesen ein breiter Streifen in der Regel mit 3 bis 4 Reliefs; zuletzt ein Streifen mit Fruchtsträußen. Von der 15. Loggia an ist der Raum nur in 3 Streifen getheilt, davon der mittlere gemalte Figuren enthält, die beiden Streifen zur Seite Reliefs, bei denen eine Art Parallelismus angestrebt zu sein scheint.

In Giovanni da Udine und Pierino del Vaga hatte Raphael die Künstler sich herangebildet, denen er diese Arbeit anvertrauen konnte. Nach seinen Entwürfen und Angaben und unter seiner Aufsicht haben sie dieselbe ausgeführt und noch an den verblichenen, zerkratzten und durchlöcherten Resten erkennt man den Zauber, den sie nach der Vollendung in der Frische und Lieblichkeit der Farben, mit den blendend weißen Stuccaturen in den vergoldeten Rahmen müssen ausgeübt haben. Denn Giovanni da Udine hatte aus gestoßenem Marmor und einem aus Travertin gebranntem Kalk eine Masse zu bereiten erfunden, die an Weiße den alten Stuccaturen gleich kam.

Schönheit, Glanz und Heiterkeit waren die Lebensbedürfnisse Leo's. In geistiger Trunkenheit — sagte ich am Eingang — verging ihm sein Leben! Raphael kam ihm mit vollen Händen entgegen. Denn alle Gaben der Kunst, die Sinn und Herz erfreuen, standen ihm zur Verfügung, und mit Vorliebe wendete sein Genius sich zu den Lichtseiten des Lebens. Und so fügte er zu der entzückenden Aussicht über Rom, die Campagna und das Gebirge, wie sie die Loggien bieten, für diese den entsprechenden Schmuck leichter und freundlicher Kunstgebilde; und vermied selbst wo er sich bis zu dem Ernst religiöser Traditionen erhob, soviel möglich alles Beunruhigende, Schmerzliche, das

Gemüth Verletzende und kleidete die biblischen Erzählungen in lachende Farben.

Bevor wir indeß zu diesen übergehen, ist es vielleicht nicht unangemessen, eine Frage zu erörtern, die weniger zu Raphael's, als zu unsern Zeiten mehrfach aufgeworfen worden, und die sich doch für Viele bei Raphael's „Bibel" wieder ins Bewußtsein drängt. Es ist die Frage nach der Darstellbarkeit Gottes. Daß man Gott nicht darstellen könne, wie man Menschen, wirkliche oder auch erdichtete, darzustellen vermag, ist gewiß unanfechtbar. Es kann der Maler verlangen, daß man sich einen Abraham, einen Jesaias, Paulus ꝛc. so gestaltet denke, wie er ihn uns vorführt; nie aber wird er voraussetzen, daß wir in einem ehrwürdigen Manne mit langem Haar und Bart und weitem Mantel den Schöpfer und Erhalter des Universums wirklich vor uns sehen, weil er ihn uns so vorstellt. Alle ihm beigelegte Eigenschaften abrechnet würde allein schon die Unsichtbarkeit ihn von jeder Darstellbarkeit ausschließen. Nun führen ihn aber die heiligen Schriften handelnd und sprechend ein; sie zeigen ihn in unmittelbarer Gemeinschaft mit Menschen; sie bezeichnen ihn mit dem menschlichen Namen „Vater": — wie wäre es möglich, die Erzählungen der Bibel in Bildern wiederzugeben, wenn man ihre eigne Sprache sich nicht aneignen dürfte? Aber das „Auge Gottes", die „Hand Gottes", selbst die „Stimme Gottes" sind vom Menschen genommen, den Gott „sich zum Ebenbilde" geschaffen hatte. Erst wer die Bedeutung der dichterischen Sprache, das Wesen der Kunst verkennend, Bild und Sache verwechselt, zu gemalten, gemeißelten oder geschnitzten Figuren betend die Augen und Hände erhebt, verfällt der Idolatrie, und es ist durchaus gleichgültig, ob die angebetete Figur sichtbar auf Erden gewandelt hat, oder von keines Menschen Auge je erblickt worden ist. Und so wollen wir uns nicht daran

stoßen, wenn Raphael uns den Ewig-Unsichtbaren, wo die Bibel ihn handelnd und redend einführt, in sichtbarer Gestalt, als Bildner des Alls, als Vater und Berather der Menschen vorführt.

Lassen wir nun die Bilder zu uns sprechen!

Dämmerung herrschte im All. Da bricht Gott in gewaltiger Bewegung durch die Wolken und mit starken Armen sie theilend scheidet er Licht und Finsterniß (I, 1.).*) Auf sein Wort werden Himmel und Erde; und im Himmel schwebend über der Erde scheidet er die Veste des Landes von den Wassern, und streut Saamen aus der Pflanzen und Bäume, und die Erde kleidet sich in heiteres Grün (I, 2.). Noch aber war die Erde allein im All. Durch den Aether getragen erfüllt Gott den unendlichen Raum mit zahllosen Weltkörpern: er erschafft Sonne, Mond und Gestirne (I, 3.). Und nun erst betritt er die in Frühlingsglanz lachende, aber noch ganz einsame Erde. Aus ihrem Schooße ruft er ihre Geschöpfe hervor, und Löwe und Bär, Tiger und Elephant, Roß und Stier, und hundertfältiges Geflügel wachsen aus dem Boden heraus, und ein jegliches empfängt seine Weisung von ihm (I, 4.).

Senken wir die Blicke, und lassen wir sie ausruhen auf den reichen, anmuthigen, bunten Verzierungen der Wandfläche! Schon haben die von Gott gepflanzten Bäume Früchte getragen, die in lockenden Sträußen hier aufgehängt sind; Blumen und Blätter fügten sich zu Gewinden, zwischen denen Vögel scherzen und wunderliche Thiere ihre Häupter erheben; in einer reizenden Landschaft zeigt die Erde ihre besondere Schönheit; Genien zünden Dankopferflammen an; Fülle des Lebens, beglückende Liebe und Frieden auf Erden sprechen aus drei Gestalten, die

*) Original-Federzeichnung mit Sepia und Weiß, im Besitz des Grafen Ranghiasci zu Gubbio. — Die römischen Ziffern bezeichnen die Loggia, die deutschen das Bild in der Kuppel derselben.

Giovanni's kunstgeübte Hand aus Stucco gebildet und in die Ornamente verflochten.

Es kann meine Absicht nicht sein, den Inhalt der Verzierungen jeder Wand gewissermaßen als Fortsetzung oder episodische Erweiterung des Kuppelbildes darzustellen. Schon bei übersichtlicher Betrachtung ergibt sich, daß Raphael so eng begrenzte Wege sich nicht vorgeschrieben, daß er die Beziehungen zwischen Wand- und Deckenbildern allgemein genommen, und nur jezuweilen mit bestimmten Abbildungen an die biblische Erzählung sich angeschlossen. Darum wollen wir, die biblische Erzählung verfolgend, von Zeit zu Zeit wieder zu den Wandverzierungen niedersteigen; ohne die ermüdende Aufgabe uns zu stellen, ihren Inhalt Loggia für Loggia durchzugehen. Wirkt ihre Schönheit doch wie der Zauber des Frühlings, der uns mit der Fülle lieblichster Gaben überschüttet, die wir einzeln zu messen und zu wägen weder Lust noch Kräfte haben.

Die Erde blühte und grünte, das Wild schweifte durch Wälder und Fluren; in den Lüften wohnten Vögel, Fische in den Wassern; noch waren sie ohne Herrn. Da schuf Gott den ersten Menschen und gab ihm das Weib zur Gefährtin. Lieblich, einer aufbrechenden Rose gleich, steht Eva, sanft von Gott an der Schulter geleitet, vor Adam, der erstaunt und entzückt die Frage auf den Lippen hat: „dieß Glück ist mein?" Das Kaninchen zu seinen Füßen, das Sinnbild der Fruchtbarkeit, deutet auf die Antwort Jehova's (II, 1.). Kurz war das Glück der ersten Menschen. Unter den Geschöpfen Gottes war auch die Schlange; sie war selbst im Paradiese. Wie sie dahin gekommen, wissen wir nicht: sie war da, die Rathgeberin und Anstifterin alles Bösen. Ein Gesetz hatte Gott den Menschen gegeben, das ihnen verbot, vom Baume der Erkenntniß zu essen. Die Schlange aber, die sich das Angesicht eines reizenden Weibes gegeben,

verführte die Menschen, und sie ließen sich verführen, und Adam nahm aus Eva's Hand die verbotene Frucht (II, 2.); aber die Strafe folgte der Sünde auf der Ferse nach: von Gott gesendet kam der Engel mit dem Flammenschwert und trieb das erste Menschenpaar aus ihrer bisherigen, wonnigen Behausung; reuevoll weinend verhüllt Adam sein Gesicht und verzweifelnd blickt Eva in den umwölkten Himmel (II, 3.).*) Das Unglück wird zur Quelle des ehrlichen, thätigen Lebens. Adam sorgt mit Bestellung des Ackers für Nahrung, Eva mit dem Spinnrocken für Kleidung; schon ist Kindersegen vorhanden. Aber nicht nur Segen, sondern auch Unsegen; denn es entspinnt sich Bruderzwist zwischen Kain und Abel über ein Paar Blumen, die jener, pochend auf das Recht des Stärkern, von der Mutter begehrt; die sich außer Stande sieht, eine Entscheidung zu geben (II, 4.). Der Saame der Zwietracht, aufgegangen im Schooß der ersten Familie, trug reichliche Frucht, und bald war das Menschengeschlecht verderbt von Grund aus; so daß Gott dessen Untergang beschloß. Nur die Familie Noah's fand Gnade vor seinen Augen, und er gebot dem Erzvater, ein Schiff zu bauen, sich, die Seinen und eine Anzahl Thiere vor der über die Welt verhängten Wasserflut zu retten. Und Noah baute mit Hülfe seiner Söhne das Schiff (III, 1.). Kaum war er geborgen mit Weib und Kind und den Thieren (wie Gott ihm geheißen), als der Himmel sich öffnete und mit unendlich strömendem Regen die Erde überschwemmte, so daß der Familienvater vergeblich Weib und Kind aus den Fluten rettete ans Ufer, vergeblich ein an-

*) Original-Federzeichnung mit Sepia und Weiß in der königl. englischen Sammlung. Für dieses Bild hat sich Raphael im Wesentlichen an die gleiche Composition Masaccio's in S. Carmine zu Florenz gehalten; gewiß nicht aus Unvermögen der Phantasie, sondern um dem würdigen Vorgänger gleichsam zu zeigen, in wie ehrendem Andenken er die Eindrücke festgehalten, die er in seiner Jugend in S. Carmine empfangen.

derer auf dem Rücken eines Rosses sich in Sicherheit zu bringen suchte; nicht dem Leichnam der Geliebten konnte der Jüngling eine Ruhestätte bereiten; Zelte und Bäume auf dem Gipfel des Berges boten den Flüchtlingen keinen Schutz: die Wasserwogen bedeckten die ganze Erde (III, 2.). Aber nach vollzogenem Strafgericht verliefen sich die Wasser; festes Land ward wieder sichtbar; Noah verließ mit den Seinen und mit allen Thieren die Arche; doch schmerz- und sorgenvoll bewegt blickte er auf die angerichtete Verwüstung (III, 3.). Gott hatte ihn und seine Familie verschont: so würde er auch ferner mit ihm sein! Gott gebührte der Dank. Ein Opferaltar wird errichtet; die Söhne bringen Opferthiere herbei und schlachten sie; die Töchter schmücken den Altar, betend erhebt Noah die Hände zu Gott (III, 4.).

Wenden wir wieder einmal die Blicke auf die Wandverzierungen, so scheinen diese dem Leben der neuverjüngten Erde entnommen: die weidenden Hirsche, die freundliche Landschaft, die Hirten mit Lyra und Blumen, Amor auf dem Delphin, tanzende Mädchen, eine Eberjagd, Kinder, die einen Bären zähmen; Minerva, umgeben von Sieg und Frieden; die Grazien; viel kleines, lustiges Gethier; alles in grüne Kränze eingefaßt — alles das Gesammtbild eines neuen, glücklichen, heitern Daseins!

Und wohl hatte eine neue Zeit begonnen, wenn auch nicht ein Leben ohne Feindschaft und ohne Sünde. Allein Gott hatte die Nachkommen Sems, des Sohnes Noah's, zu seinem auserwählten Volke gemacht und war mit Tharah's Sohne, Abraham, daß er Sieger blieb in der Schlacht des Kedor Laomor und der mit diesem verbündeten Könige. Nach gewonnener Schlacht ward er von Melchisedech, einem „Priester des Höchsten" mit Brot und Wein gestärkt und der König von Sodom bot ihm Schätze und Besitzungen an. Aber Abraham wies sie zurück und gestattete einzig Erfrischung seiner Kampfgenossen

(IV, 1.). Abraham's Ehe war lange unfruchtbar, und er klagte darüber vor Gott. Der aber erschien ihm auf einer Wolke von Engelkindern getragen und sprach zu ihm: „Siehe die Sterne am Himmel — zähle sie! Zahllos wie sie soll Deine Nachkommenschaft sein." Und Abraham hörte die Worte Gottes, fiel auf seine Knie und glaubte der Verheißung (IV, 2.). Es verging aber doch manches Jahr; Abraham und sein Weib Sarah waren alt worden. Da kamen eines Tages drei Männer zu ihm, und blieben auf seine Bitte bei ihm. Und er erquickte sie mit Speise und Trank. Aber ehe sie ihn verließen, wiederholten sie die Verheißung Gottes und prophezeihten ihm einen Sohn binnen Jahresfrist (IV, 3.).*) Abraham hatte einen Bruderssohn, Lot, der wohnte in Sodom. Die Bewohner von Sodom versündigten sich so sehr wider das Gesetz, daß Gott beschloß, diese Stadt zu vernichten. Von allen Bewohnern ward nur Lot verschont; er entkam glücklich mit seinen beiden Töchtern aus der brennenden Stadt; nur auf die eigne Rettung bedacht, vergißt Lot seine Frau, vergessen die Töchter die Mutter, die nach dem Schicksal der Heimath sich umsehend zurückgeblieben und zur Salzsäule geworden war (IV, 4.).**) — Sarah hatte — der Verheißung gemäß — einen Sohn geboren, der den Namen Isaak erhielt. Nach mancherlei Fährlichkeiten war er ein Mann geworden und hatte die Tochter Bethuel's von Mesopotamien, Rebecca, zum Weibe bekommen. Eine Theuerung aber in seinem Lande zwang ihn auszuwandern und er gedachte nach Aegypten zu gehen. Da erschien ihm Gott in einer Wolke und wehrete ihm, nach Aegypten zu gehen und zeigte ihm das Land, da er bleiben sollte. Knieend empfängt er die Weisung, und

---

*) Die Zeichnung in der Sammlung des Erzherzogs Carl schwerlich ächt.

**) Original-Federzeichnung im Nachlaß von Sir Thomas Lawrence.

bereit ihr zu folgen, mit Rebecca, die im Schatten eines nahen Baumes von der ermüdenden Wanderung ausruht (V, 1.).*) Das Land, wohin ihn Gott gewiesen, war Gerar und gehörte Abimelech, dem Könige der Philister. Isaak gab aus Furcht für sein Leben sein Weib Rebecca für seine Schwester aus, ward aber von Abimelech — da er sich unbemerkt glaubte — in einer Scene ehelicher Zärtlichkeit überrascht und mußte einsehen, daß er eine thörichte Furcht gehegt hatte (V, 2.). Isaak hatte zwei Söhne von Rebecca. Nach der Väter Sitte war der ältere der Erbe; ihm gebührte der Segen. Als Isaak sein Ende herannahen sah, hieß er Esau, den ältesten Sohn, in den Wald gehen, ein Wild zu erlegen, das er ihm dann zubereiten möge; danach wollte er ihn segnen. Rebecca wollte aber ihrem Liebling, dem jüngern Sohne, Jacob, den Segen zuwenden und benutzte des greisen Gatten blöd gewordene Augen zu einem Betrug. Sie ließ Jacob die Rolle des ältern Bruders spielen, und mit einem nachgemachten Wildpret-Gericht den Vater täuschen, daß er ihm den Segen ertheilte. Zu spät tritt mit dem erlegten wirklichen Wild der betrogene Bruder ins Zimmer (V, 3.)**), und stellt sich vor den überlisteten Vater und weint und bittet auch um einen Segen; aber der Nachsegen ist schwach und Mutter und Bruder freuen sich der gelungenen Unthat (V, 4).

Was aber sagen denn die Phantasiegebilde der Wand zu all diesen Geschichten? Deutet das Liebespaar auf dem Tempel der Göttin auf Abraham's und Sarah's heimliche Liebe in Aegypten, die anmuthig spielenden Kinder auf seine Nachkommenschaft; die Tödtung eines Menschen und das Entsühnungs-

---

*) Original-Zeichnung im Nachlaß des Baron O. v. Stackelberg.

**) Ein Original-Entwurf war in der Sammlung Crozat (ist wahrscheinlich jetzt in Petersburg oder Paris).

opfer auf die versuchte Aufopferung Isaaks? Will die Fama auf dem Erdglobus die Zukunft der Abrahamiten verkünden, oder nur des Patriarchen Siege über die verbündeten Könige? Daß wir in den Bären, Eichhörnchen und dem wilden Geflügel der fünften Loggia, den Wald- und Flußgöttern eine Gesellschaft Esau's, des Jägers, erblicken dürfen, ist wahrscheinlich genug, wenn auch entsprechende Hinweisungen auf Jacob's und seiner Mutter Schlauheit fehlen.

Jacob hatte, obschon mit Unrecht, des Vaters Segen, den keine Macht rückgängig machen konnte: Gott war mit ihm. Wohl verließ er, ein Flüchtling vor dem Zorn seines Bruders, die Heimath; aber Gott war mit ihm! Im Traum sah er den Himmel offen; auf einer Leiter, die bis zu seiner Schlafstelle reichte, stiegen Engel auf und nieder, und an der obersten Sprosse erschien Gott und verhieß ihm das Land, da er schlief, zum Erbe und eine große und reiche Nachkommenschaft (VI, 1.).*) Es ist ein reizendes Land, das Land Haran, wohin Jacob gekommen zu Laban, dem Bruder seiner Mutter, voll fetter Triften, belaubter Wälder, und schöngeformter Gebirge. Der Zufall führte ihm seines Oheims Töchter entgegen; er war ihnen sogleich hülfreich beim Tränken ihrer Schafe, entbrannte aber auch sogleich in Liebe zur Rahel, der jüngsten von ihnen (VI, 2.).**) Sieben Jahre diente er dem Oheim um ihren Besitz, ward aber von ihm betrogen, wie er seinen Bruder betrogen hatte; denn Laban hatte ihm, das Dunkel der Nacht benutzend, statt der schönen Rahel die häßliche Lea zum Weibe gegeben. „Habe ich," rief er am Morgen dem Laban zu, „Dir nicht um Rahel sie-

---

*) Original-Federzeichnung mit Weiß, im Nachlaß des Sir Thomas Lawrence.

**) Original-Federzeichnung mit Sepia und Weiß in der Sammlung des Erzherzogs Carl in Wien.

ben Jahre gedient? Warum hast Du mir das gethan?" Und Laban war bereit, dem Neffen auch die zweite Tochter zum Weibe zu geben (VI, 3). Und Jacob hatte viele Weiber und viele Kinder und wußte erfindungsreich seinen Reichthum an Vieh zu mehren, und zog mit allem, was ihm gehörte, zurück in sein Heimathland (VI, 4).

Lachende Bilder bedecken die Wand der Loggia. Venus und Amor sprechen so deutlich von der Verwandtschaft zwischen Schönheit und Liebe, als Jacob's Vorliebe für Rahel, und die Diana von Ephesus von der zahlreichen Nachkommenschaft des Patriarchen. Ein holdes Blumenmädchen, ein Hirt mit der Doppelflöte, ein Jäger mit Jagdbeute — sie alle sind Bilder idyllischen Lebens, wie es sich auch Jacob geschaffen; aber die Amoretten im Kirschbaum, und im Rebengeländer wie das heidnische Opfer dürften dem abendländischen, christlichen Künstler bei der etwas weitgehenden Polygamie Jacob's wohl eingefallen sein.

Rahel war lange unfruchtbar geblieben; da schenkte ihr Gott einen Sohn, den sie Joseph nannte. Ihm war ein eigenes Loos beschieden. Er hatte wunderbare Träume, in denen er sich vor seinen Brüdern hochgeehrt sah, und erzählte in aller Unschuld den Brüdern die Träume, die sehr wenig Freude daran hatten (VII, 1.).*) Sie warfen ihn in eine Grube, den vermeintlichen Hochmuth ihm auszutreiben und verkauften ihn an vorüberziehende ägyptische Kaufleute, in der sichern Voraussetzung, auf diese Weise ihn unschädlich für sie gemacht zu haben (VII, 2.). In Aegypten ward Joseph von Potiphar, dem Kämmerer des Königs, den Kaufleuten abgekauft, und bei zunehmendem Ver-

*) Original-Federzeichnung mit Sepia und Weiß im Nachlaß des Sir Thomas Lawrence; eine andere in der Sammlung des Erzherzogs Carl in Wien.

trauen zu seinem Haushofmeister gesetzt. Seine Schönheit entzündete sündliche Begierden im Weibe Potiphar's, denen er sich durch die Flucht entzog (VII, 3.); aber ihre ungestillte Begierde verwandelte sich in Racheluft, und da er fliehend seinen Mantel in ihrer Hand gelassen, benutzte sie denselben bei einer Anklage zum Zeugniß wider ihn. Joseph ward ins Gefängniß geworfen. Eine glückliche Traumdeutung für ein Paar Mitgefangene kam zu den Ohren des Königs, der sonderbare Träume von fetten und magern Kühen, vollen und leeren Aehren gehabt und vergeblich nach einer Deutung geforscht. Er ließ Joseph kommen, der alsbald den prophetischen Sinn der Träume erkannte und den König zu weisen Maßregeln gegen eine kommende Theuerung veranlaßte (VII, 4.), was ihn zu den höchsten Ehren und fast unumschränkter Gewalt in Aegypten brachte. —

Joseph's Brüder waren nach Aegypten gezogen; er und sie waren gestorben; Menschenalter vorübergegangen; andere Verhältnisse eingetreten. Die Kinder Israel wurden mit großer Härte als Sclaven behandelt; ja letztlich sollten sie ausgerottet werden durch Ermordung aller neugeborenen Knaben. Da erweckte Gott ihnen einen Retter: die Frau des Mannes Levi gebar einen Sohn, den sie — nachdem sie ihn drei Monden lang verborgen hatte — im Schilf am Ufer des Nils aussetzte. Hier ward das Kind von der Tochter des Königs, die mit ihren Frauen zum Fluß gegangen war, um zu baden, gefunden, und aus Erbarmen aufgenommen und am Leben erhalten (VIII, 1.).*)

Dieß Kind, das sie zu ihrer und ihrer Begleiterinnen lichter Freude aus dem Wasser gezogen, hatte sie Moses genannt. Und Moses wuchs heran zum Manne und ward ein Hirt in Midian und hütete die Schafe Jethro's. Da erschien ihm Gott

---

*) Original-Federzeichnung im Nachlaß von Sir Thomas Lawrence.

im feurigen Busch und gab ihm die Weisung, das Volk Israel aus Aegypten zu führen (VIII, 2.). Und Moses folgte dem Befehl; und das Volk Israel folgte ihm und verließ Aegypten in der Richtung gen Morgen. Als sie nun an das Meer kamen, wichen die Wogen zurück, und alles Volk ging trocken hindurch. Pharao aber, der König Aegyptens, war mit Roß und Reißigen den Flüchtigen gefolgt, um sie zur Rückkehr in die Sclaverei zu zwingen; aber da auch er über den Meeresgrund gehen wollte, kehrten die Wogen zurück und begruben ihn und sein ganzes Heer (VIII, 3.).*) Leicht war die Rückkehr nicht in das Land der Väter: es war eine lange Irrfahrt durch die Wüste. Hunger und Durst waren stete Begleiter; aber wenn die Noth am größten war, fehlte Gottes Hülfe nicht. Moses rief ihn an, und er stand auf dem Berge Horeb und befahl Mosen, mit seinem Stab an den Felsen zu schlagen; und siehe, es sprang Wasser hervor die Fülle, daß Aller Durst gelöscht wurde (VIII, 4.).**) Als Moses mit dem Volke Israel gekommen war bis zu dem Berge Sinai, da forderte Gott Mosen auf den Gipfel des Berges und übergab ihm die Gesetze, nach denen für alle Zeiten das Volk Israel leben und gerichtet werden sollte (IX, 1.). Aber das Volk neigte zur Abgötterei und kaum war ihr mächtiger Führer aus ihren Augen, als sie das Götzenbild eines goldenen Kalbes aufstellten, ihm opferten und zu ihm beteten (IX, 2.).***) Inzwischen ward das Leben der Gemeinde in feste Normen gebracht; Moses aber blieb in steter unmittelbarer Gemeinschaft mit Gott, der ihm für alle

---

*) Original-Federentwurf, in Sepia mit Weiß gehöht, im Nachlaß von Sir Thomas Lawrence.

**) Flüchtige Original-Federzeichnung auf lichtgrauem Papier, in Sepia getuscht, mit Weiß gehöht, in der Sammlung der Uffizien zu Florenz.

***) In derselben Weise, ebendaselbst.

Anordnungen die genauesten Weisungen gab. Als eine Wolkensäule stieg er nieder und redete aus ihr mit Mose; und alles Volk trat aus den Zelten und hörte die Stimme Gottes (IX, 3.). Moses hatte im Zorn über die Abgötterei des Volkes die Gesetzes-Tafeln zerbrochen; dafür war ihm von Gott der Befehl gekommen, neue Tafeln zu hauen und damit auf die Spitze des Sinai zu kommen. Da schrieb ihm Gott die Gesetze auf die neuen Tafeln; und Moses brachte sie dem Volk, das sie mit Verehrung und Gehorsam annahm und beschwor (IX, 4.).

In den Wandverzierungen fliegt die Phantasie in sehr entlegene Fernen. Zwar könnten die fröhlich spielenden Kinder an das stete Wachsthum des Volkes Israel erinnern; aber List und Rache Amors, wenn ihm Venus zu trinken wehrt, Ratten und Eichkätzchen in Blumengewinden, Vögel in Arabeskenranken, Tempelbau und Gartenkunst, und selbst die Reliefs ganz unbestimmten Inhalts müssen wir als Ruhepunkte betrachten in dem weitern Verlauf der biblischen Geschichten.

Nur im Geiste hatte Moses das Land der Verheißung gesehen. Erst seinem Nachfolger Josua war es beschieden, dasselbe zu erreichen. Und als er mit dem Volke an den Jordan kam, ließ er die Bundeslade voraus tragen, und das Wasser des Jordans stand wie eine Mauer, also daß sie Alle trocknen Fußes durch den Fluß gehen konnten; denn der alte Flußgott selbst hielt seine Wogen zurück, während Josua zu Jehova betete (X, 1.). Da sie nun vor Jericho ankamen, und die Stadt Widerstand leistete, ließ Josua die Lade des Herrn sieben Tage hindurch und am siebenten Tage siebenmal mit Posaunenschall um die Stadt tragen; und siehe! die Mauern stürzten zusammen, und die Stadt kam in Josua's Gewalt (X, 2.). Neue Kämpfe warteten Josua's; denn die Könige der Amoriter zogen wider ihn ins Feld; aber sie wurden geschlagen und Josua rich-

tete ein großes Blutbad unter ihnen an, und gebot der Sonne stille zu stehn zu Gibeon, und dem Mond im Thale Ajalon, bis das sich das Volk an seinen Feinden rächte (X, 3.). Canaan war erobert und Josua in Gemeinschaft mit Eleazar, dem Priester, theilte und vertheilte das ganze Land an die zehnthalb Stämme durchs Loos (X, 4.).*)

So war das Volk Israel Herr geworden des Gelobten Landes! Blumen und Früchte trägt es in Fülle, und Alt und Jung, Mann und Weib erfreut sich derselben. Jäger ziehen zur Jagd auf Kaninchen und anderes Wild. Die Saaten gedeihen, als ob Ceres sie pflegte mit Triptolemos; auch hier, wie in Ephesus, herrscht die große Mutter, um deren Bild dort die Priesterinnen den Reigen führen! Solche Gedanken wecken die Wandverzierungen!

Inzwischen hatte Israel einen König verlangt, und Gott hatte durch Samuel Saul zum König gesetzt: Aber Saul fiel in Ungnade bei Gott und Samuel erhielt den Befehl von Gott, ein Opfer zu richten und Isai, den Bethlehemiten, und seine Söhne zum Opfer zu laden. Da aber der jüngste von ihnen, David, fehlte, da er der Schafe hütete, ließ er ihn kommen und erkannte in ihm den künftigen König, und salbte ihn (XI, 1.). Es fiel der Philister Heer ins Land, und mit ihnen war ein Riese, der höhnte die Streiter Israels und forderte sie zum Einzelkampf mit ihm heraus. Aber keiner wagte sich an ihn. Da kam David von seiner Heerde, und als er vom Uebermuth des Philisters hörte, nahm er den Einzelkampf auf sich, schlug Goliat mit der Schleuder und hieb ihm das Haupt vom Rumpfe, daß entsetzt die Feinde flohen (XI, 2.).**) David ward König,

---

*) Ein flüchtiger Original-Entwurf, Federzeichnung, ist in der königl. englischen Sammlung.

**) Nach einem vom Bilde abweichenden Original-Entwurf gest. von

war mächtig im Land und siegreich im Felde. Als er Syrien erobert, wurden ihm von Damascus Gold und Silber gebracht und Waffen und Kostbarkeiten und er führte die Gefangenen und die Schätze nach Jerusalem (XI, 3.). Aber David, der Sieger über so viele Feinde, unterlag dem Feind in seinem Innern. Er sah von seinem Hause seines Hauptmanns Uria Weib, Bathseba, im Bade und entbrannte in Wollust (XI, 4.). Nachdem sich David des Uria durch Verrath entledigt, nahm er Bathseba zum Weibe und zeugte mit ihr Salomo. Alt geworden und regierungsunfähig ließ er sich durch den Propheten Nathan bestimmen, Salomo zu seinem Nachfolger zu ernennen und durch den Priester Zadok zum Könige salben. Und alles Volk rief: „Heil dem Könige Salomo!" (XII, 1.). Salomo aber war reich an irdischen Schätzen, reicher noch an Weisheit und Verstand. So entschied er den Streit der beiden Mütter über ein todtes und ein lebendes Kind, indem er das lebende wollte theilen lassen durchs Schwert, für jede ein Theil, und dann das lebende Kind der absprach, die der vorgeschlagenen Theilung ihre Zustimmung gegeben (XII, 2.). Und das Gerücht von des Königs Weisheit drang durch alle Lande und kam auch zu der Königin aus dem Reich Arabia. Und sie ging mit vielem Gefolge und reichen Geschenken nach Jerusalem, um Salomo kennen zu lernen; und ward von ihm mit großer Huld empfangen, wie denn auch ihre Geschenke eine willige Annahme fanden (XII, 3.). Aber es gab wohl für die Königin von Arabien noch einen andern Beweggrund zur Reise nach Jerusalem, als das Verlangen, „den weisen König mit Räthseln zu versu-

---

Marc Antonio. Die Handzeichnungen zur Hauptgruppe bei Erzherzog Carl in Wien und in der Sammlung der Uffizien zu Florenz scheinen Studien nach den Bildern zu sein.

chen" (1 Buch der Könige, 10.); Salomo hatte dem Herrn einen großen und herrlichen Tempel gebaut; er hatte selbst den Plan seines Baumeisters geprüft, und vor seinen Augen arbeiteten Zimmerleute und Steinmetzen, den Grund zu legen und die Balken zu fügen für das Werk, das die Thaten seines Lebens krönen sollte (XII, 4.).

In den Wandverzierungen spielen Sphinxe auf die Räthsel der arabischen Königin an; auf sie selbst die reizende, ganz unbekleidete weibliche Gestalt, mit Opferschaalen in ihren Händen, von Genien bekränzt, von Genien umschwebt, von Siegesgöttinnen begleitet. — Schon auf der nächsten Wand jedoch sehen wir mitten unter Erinnerungen an die alte Götterwelt eine weibliche Gestalt, die mit dem Kreuz in der einen, dem Kelch in der andern Hand auf eine neue Zeit, mit einem neuen religiösen Bewußtsein hinweist; ja der Rebstock, der hier gepflanzt wird, gilt nicht mehr bacchischen Festen; von ihm soll das Blut genommen werden des Neuen Testaments! —

Das Wort ist Fleisch geworden! Der Weltheiland ist geboren in dem Stall zu Bethlehem; Lichtglanz strahlt um das Haupt des Kindes, und beleuchtet das entzückte Antlitz der Mutter, des Vaters und der Hirten, die vom Felde gekommen, es anzubeten; und selbst die Engel, die aus der Höhe Blumen niederstreuen, erglänzen in seinem Lichte (XIII, 1.). Aber bald kommen andere Gäste, dem Kinde zu huldigen: drei Könige mit großem Gefolge und vielen Geschenken werfen sich anbetend vor dem Kind auf die Knie und erkennen in ihm den König des neuen, himmlischen Reiches (XIII, 2.). Ein Vorläufer war ihm gegeben, der ihm seine Wege bereitete. Johannes predigte Buße, und taufte das Volk im Jordan, daß es gleichsam neugeboren aus den Wellen steige. Jesus selbst stellte den Bußfertigen sich gleich, und ließ sich von Johannes taufen; aber die Engel vom

Himmel schwebten nieder und dienten ihm (XIII, 3.).*) Kurz war die irdische Laufbahn des Erlösers. Kaum daß er drei Jahre öffentlich als Lehrer gewirkt, hatte er den Haß und die Feindseligkeit des Hohenpriesterthums und seiner Anhänger bis zu solcher Stärke hervorgerufen, daß sein Tod unvermeidlich geworden. Ueberzeugt von der Gewißheit desselben versammelte er noch in der Nacht, da er verrathen und seinen Feinden überantwortet wurde, seine Jünger, das Osterlamm mit ihnen zu essen, und gab dem Abendmahl zum ewigen Gedächtniß seines Leidens und Sterbens die Weihe des Neuen Bundes (XIII, 4.).

Soweit reicht die Mitwirkung und Oberaufsicht Raphael's. Die übrigen Loggien sind erst nach seinem Tode mit Malereien geschmückt worden; und zwar die zweite Reihe unter Gregor XIII. von Sicciolante da Sermoneta, Lorenzo Sabbatini, Paris Nogari u. A. und die dritte unter Clemens VIII., Urban VIII. und Alexander VII. Die Arabesken und Fruchtschnüre der zweiten Reihe sind das Werk des Marco da Faenza (Vasari im Leben des Primaticcio); die der dritten Reihe sind von Joh. Paul Schor. War schon in den spätern Loggien, noch bei Lebzeiten Raphael's, sein Einfluß merklich schwächer geworden, so verblaßt er rasch und gänzlich unter seinen und seiner Schüler Nachfolgern.

Haben wir oben gesehen, in welcher Weise Raphael sich das Verhältniß der Loggienbilder zu den Gemälden der Stanzen gedacht, so übrigt uns nun noch, nach dem Ueberblick über die erstern, das Verständniß ihrer Conception, namentlich der Auswahl der Gegenstände aus dem reichen Inhalt der Bibel zu suchen.

*) Der Original-Entwurf, leicht, aber fest mit der Feder gezeichnet, ist in der königl. Sammlung in England.

Raphael schließt seine Bilderbibel mit der Geburt Christi, der Taufe im Jordan, und dem Vorabend seines Todes. Zwei dieser Bilder (die Anbetung der Hirten und die Anbetung der Könige) sind der Menschwerdung Gottes gewidmet, um den weiten Umfang ihres Segens von den Bewohnern armer Hütten bis zu den Mächtigen der Erde zu bezeichnen; die Taufe weist auf den Beginn von Jesu Lehramt hin; das Abendmahl aber schließt den alten Bund ab und eröffnet den neuen. Das ist das Ziel, nach welchem alle Darstellungen aus dem Alten Testament hinführen, über welches hinaus weitere Wege weder verschlossen, noch unumgänglich nothwendig waren. Die Bilder aber des Alten Testamentes, wie Raphael sie ausgewählt, steuern alle auf das Eine Ziel des Neuen Testamentes los: von der Welt- und Menschenschöpfung an, dem Sündenfall und seinen Folgen, der Errettung Noah's, des „Gerechten", der Verheißung und dem Leben der Patriarchen, bis zu David und Salomo, von denen Jesus in gerader Linie abstammt, wobei sogar die Parallele zwischen dem Besuch der Königin von Saba und der Anbetung der Könige aus Morgenland absichtlich hervorgehoben ist. Wenn in dieser Folge Raphael die Geschichten David's und Salomo's in sehr abgekürzter Form vorgetragen; wenn er die Propheten ganz mit Stillschweigen übergangen, so mag dieß — von räumlichen Ursachen abgesehen — seinen Grund darin haben, daß er, je näher am Ziel, je mehr zur Eile sich getrieben sah.

Der Ton, in welchem diese Bilder gehalten sind, entspricht vollkommen der absichtlosen, naiven Darstellweise der Heiligen Schriften, in denen Wunderbares und Unbegreifliches in nichts sich zu unterscheiden scheint vom ganz Natürlichen und Nothwendigen; nur daß der Genius und der Einfluß Raphael's unwillkürlich den Anforderungen der Schönheit in Formen, Bewe-

gungen und Gruppierungen vielfach Rechnung getragen. Die Vergleichung mit Michel-Angelo's Schöpfungsgeschichte in der Sistina drängt sich Jedermann auf, und Raphael selbst konnte sich derselben nicht entziehen. Sehr richtig sagt Rio: „Besser machen war schwer, anders machen gefährlich!" Dennoch hatte Raphael in anspruchloser Einfachheit den rechten Mittelweg zwischen „anders" und „besser" gefunden. Zum Erhabenen des Michel Angelo hat er sich nirgend, selbst nicht bei den Schöpfungstagen emporgeschwungen; dagegen hat er mit der ihm eignen Ueberlegenheit lieblicher Anmuth gehuldigt, wie z. B. bei der Erschaffung der Eva, einer ebenso durch Unschuld entzückenden, als durch Demuth rührenden Gestalt. Mit epischer Ruhe trägt er die Begebenheiten vor und läßt Gott zu Mosen sprechen, wie diesen zum Volke; die Wellen des Jordan eine Mauer bilden, die Mauern Jericho's einstürzen, ohne mehr scenischen Aufwand zu machen, als wo Jacob die Schafe Laban's tränkt, oder die Rahel zum Weibe begehrt. Es war daher ein arges Mißverstehen Raphael's, wenn C. J. Vischer in seiner Ausgabe von dessen Bibel von 1638 Gott Vater in allen vorkommenden Fällen als einen bloßen Lichtschein mit dem Namen יהוה aufführt, wodurch die ganz einfache, unbefangene Erzählung in ein völlig unbegreifliches Wunder- und Märchenreich versetzt wird.

Soweit Raphael's Einfluß sichtbar ist in diesen Bildern, hält der Styl sich in großen breiten Formen; die Darstellung ohne sehr eingehende Charakteristik der Personen und Handlungen; wie denn auch Bekleidung und Bewaffnung durchaus ideal gehalten sind, mit Anschluß an den Geschmack der antiken Kunst. Die Färbung ist im Ganzen blühend und kräftig; wo Giulio's Hand sichtbar ist, stark ins Röthliche spielend; und wo Raphael's Oberaufsicht nachzulassen anfängt, etwas flau. Den größten Farbenzauber aber müssen — das sieht man noch an den verbliche-

nen Ueberresten — die Arabesken der Wandbilder ausgeübt haben.

2. Galatea in der Farnesina zu Rom.

Zu einem andern Gemälde-Cyclus epischer Art erhielt Raphael Veranlassung durch seinen Gönner, Agostino Chigi, der seine Kunst für Ausschmückung der Villa in Anspruch nahm, die er sich in Trastevere hatte erbauen lassen, und die wir jetzt unter dem Namen der Farnesina kennen. Hier hatten schon Baldassare Peruzzi und Sebastiano del Piombo die Decke und die Lunetten ausgemalt, und Raphael sollte nun den Wänden ihre Bilder geben. Mit der Wiederbelebung des Studiums antiker Literatur und Kunst war die Vorliebe für mythologische Erzählungen allgemein geworden. Baldassare Peruzzi hatte an der Decke den Mythus der Medusa zum Gegenstand genommen; das konnte Raphael bestimmen, auf eine Fabel verwandten und doch entgegengesetzten Inhalts sein Augenmerk zu richten. Wenn der Anblick der Medusa, selbst noch in ihrem Tode, alles Leben erstarren machte: so erzählte die Mythe von einem andern weiblichen Wesen, dessen Schönheit den wildesten, grausamsten Barbaren durch ihre bloße Erscheinung so zahm und weich machte, daß er nicht nur seiner schrecklichen Freßlust nach Menschenfleisch entsagte, sondern sogar zu schmelzenden Liebesgedichten sich begeistern ließ. Diese holde Schönheit war Galatea, eine Tochter des Nereus in Sicilien; der zu ihr in Liebe entbrannte Wilde aber der einäugige Cyklope Polyphem. Galatea freilich hatte ihr Herz schon verschenkt an den schönen und sanften Jüngling Acis, als sie das des Riesen zu rühren so unglücklich war, dem sie ihre Liebe zu opfern keine Neigung verspürte. Die mannichfachen Momente der Sehnsucht, Liebe, Eifersucht und Furcht mit dem letztlichen tragischen Untergang

des Acis, auf den der wuthentbrannte Polyphem ein Felsstück geschleudert, boten reichliche Gelegenheit zu einer Bilderfolge für die Wände des bezeichneten Saales der Villa. Obwohl Raphael nur ein einziges Bild aus dieser muthmaßlichen Bilderfolge ausgeführt, und kein schriftliches Document und keine Skizze als Beweis einer Fortsetzung vorliegt, so kann man doch mit Sicherheit annehmen, daß er den ganzen Cyclus beabsichtigt hat und an der Durchführung nur durch äußere Verhältnisse gehindert worden ist.*)

Dieses eine Bild nun erinnert in seinen Einzelnheiten so deutlich an die Beschreibung eines antiken Gemäldes in Neapel, die uns von Flavius Philostratus (d. Ae.) erhalten ist, daß wir es schwerlich ohne Beziehung zu diesem denken können. Nachdem Philostrat bei dem 18. Gemälde im zweiten Buche der „Gemälde-Sammlung" eine Beschreibung gegeben vom Lande der Cyklopen, in welchem die Natur alles was das Leben bedarf, ohne Zuthun menschlicher Arbeit, von selbst hervorbringt, geht er zu dem Gemälde über, das den „Polyphem schildert, den wildesten der Cyklopen, und seine Liebe zur Galatea; wie er, unter der Steineiche auf einem Felsenvorsprung sitzend, die Rohrpfeife unter dem Arm, sehnsuchtvoll nach der fernen Geliebten blickt, und das Lied, das er auf sie gedichtet, zwischen den Zähnen murmelt, darin er sie weise nennt, und munter wie eine Ziege, und süßer als eine Traube, und ihr erzählt, daß er zwei junge Rehe und zwei Bären für sie aufgezogen habe."

„Galatea spielt indeß auf dem sanften Meere, auf einem

---

*) Der voraussetzliche Gedanke Raphael's ist später von einem andern Künstler aufgenommen worden, der wenigstens den verliebten Polyphem, und zwar in das erste Feld, links der Galatea gemalt hat. Man begreift vor diesem Bilde, daß ihm die Fortsetzung der Arbeit nicht wohl übertragen werden konnte.

Wagen von vier Delphinen gezogen, die von jungfräulichen Tritonen gezügelt und geleitet werden. Ihr purpurfarbenes Gewand ist ein Spiel der Winde, fliegt über ihren Kopf hinaus, dient ihr zugleich als Schirm und als Segel. Schön ist der Arm und sanft geschwollen, wie kleine Meereswellen; schön hebt sich die Brust und die weichen Hüften ruhen auf den vollen Schenkeln. Die Ferse nebst dem übrigen untersten Theil des Fußes berührt schwebend ganz leicht die Flut, gleich einem Steuerruder; bezaubernd ist der klare Blick ihrer Augen."

Was der Maler des Alterthumes in Einen Rahmen gefaßt, das hat Raphael in zwei Bilder zerlegt. Der Contrast des verliebten Ungeheuers und des Inbegriffs weiblicher Schönheit war ihm zu grell, um nicht das Gefühl unangenehm zu berühren. Aber er schwankte auch nicht in der Wahl, welchem von beiden Gemälden er den Vortritt gestatten sollte. Ihm bot die Erzählung den reizendsten Stoff zu einer Verherrlichung der Schönheit, und zugleich — da Schönheit die süßesten Empfindungen weckt — der Allmacht der Liebe. Nahm er auch einige Motive des Philostratischen Gemäldes in das seinige auf, so überbot er es doch schon durch den Reichthum der Gestalten, und der ganzen Composition, die sich zu jener verhält, wie die vollkommen entfaltete Rose zur Knospe, und durch eine offenbar höhere, poetischere Auffassung.

Ist es wahr, was Philosophie und Leben gleichsinnig lehren, daß Schönheit im innigen Wechselverkehr zwischen Subject und Object bestehe, daß sie da erblühe, wo wir in der Außenwelt die Idee, unser geistiges Wesen wieder erkennen, wo wir uns in unserm innersten Lebensgefühl befriedigt sehen*), so hat

*) Vgl. A. Zeising, Aesthetische Forschungen, Frankfurt a. M. 1855. p. 81 ff. — M. Carriere, das Wesen und die Formen der Poesie.

der geheimnißvolle, wie durch einen Zauber bewirkte Bund zwischen Schönheit und Liebe seine Erklärung gefunden und das Wort des Cardinals Bembo in seiner Lobrede auf die Schönheit am Hofe zu Urbino (Th. I dieses Werkes p. 32): „Die Liebe ist nichts anders, als das Verlangen, die Schönheit zu besitzen!" seine Bestätigung. Welches hohe oder niedere Verlangen des Herzens auch immer hervorgerufen werde — immer ist es die Schönheit, die es hervorruft; und wenn nun der Mythus der Galatea den Gegenstand des Verlangens zwischen zwei sehr verschiedene Anziehungspunkte stellt; ja, wenn er ihm die Macht zuschreibt, die wildesten Begierden zum Schweigen zu bringen und einem Unmenschen sanfte Gefühle einzuflößen: so fordert er zugleich die Kunst heraus, die Schönheit in ihrer vollen, Liebe entzündenden Allgewalt zu schildern. Und dieser Aufgabe ist sich Raphael im ganzen Umfange bewußt gewesen, und im Bilde der Galatea gerecht worden. Standen ihm vor allen Künstlern der Neuzeit die Wunder-Gaben der Schönheit im reichsten Maße zur Verfügung, so scheint es, als habe er das Füllhorn dieser entzückenden Geschenke ganz über das eine Bild ausschütten und eine Verklärung des zwischen Schönheit und Liebe geschlossenen Bundes der erstaunten Welt vor Augen stellen wollen.

Auf einem Muschelwagen, in leise bewegter Fluth steht die in Jugendfrische prangende, mit allen Reizen der Natur geschmückte Nereide und wird von Delphinen durch die Wellen gezogen. Im Winde flattern die aufgelösten Haare und das durchsichtige, leichte Gewand, das der Luftzug vom Körper genommen, an den es nur unterhalb noch festgehalten wird. Indem sie sich mit dem Oberkörper etwas nach ihrer linken Seite neigt, um mit ausgestreckten Armen die Delphine vor ihrem Muschelwagen zu lenken, treten die Formen der Hüfte und des

uns zugewandten Unterkörpers schwellend hervor. Zu dieser sanft contrastierenden Bewegung kommt mit einem neuen Gegensatz die des Kopfes, den sie nach rechts und nach oben wendet, wo ihr Glück und Freude strahlendes Antlitz willkommene Feinde wahrnimmt, Liebesgötter, die von allen Seiten mit Pfeil und Bogen sie bedrohen, um ihr — daß ich mich eines Ausdrucks des Philostrat bediene — die Liebe ins innerste Herz einzusenken, das sie willig als Zielscheibe darbietet. Wie reizend schweben mit holdem Lächeln die gefährlichen Freunde in der heitern Luft! Aber einer von ihnen hat sich ins Wasser herabgesenkt und einen der Delphine an der Flosse gefaßt, um ihn zurück und den Wagen im Laufe aufzuhalten, auf daß das Wonnebild nicht zu rasch vorüber ziehe, und daß die Pfeile sicherer ihr Ziel erreichen.

Galatea aber ist nicht allein; und wenn auch der Gegenstand ihres Herzens nur in Gedanken ihr nahe ist: die Liebe selbst, wenn auch in etwas andrer Gestalt, ist nicht fern: andere Nymphen, ihre Gespielinnen, begleiten ihre Meerfahrt, wohl wissend was sie finden, von wem sie gefunden würden. Links vor uns hat ein Meer-Centaur die Geliebte umfaßt, auf seinen Rücken gehoben und ist im Begriff, die nur zum Schein sich Sträubende, die hoch den Schleier erhoben, der ihre Reize deckte, zu küssen. Eine andere zur Rechten ist schon vertrauter mit dem Erwählten ihrer Liebe, indem sie von seinem Rücken her den Arm ihm um den Nacken legt. Zwei Tritone zur Rechten und zur Linken haben dem Zuge sich angeschlossen. Ungepaart, wie sie noch sind, blasen sie ihr stürmisches Verlangen in ihre Seemuschelhörner, um die Geliebten herbeizulocken und das Fest der Liebe zu vollenden.

Es ist ein heller Freudentag voll entzückender Sinnenlust, ein berauschender Jubel der Schönheit, in welchen Raphael mit

diesem Gemälde uns hineinzieht. Die Schönheit herrscht hier in allen Abstufungen und Beziehungen. Fesselt auch mit ihren Reizen die Gestalt der Galatea in der Mitte des Bildes den Blick, so ziehen doch nicht minder die andern gleichmäßig vertheilten und mannichfach gegliederten Gruppen uns an; aber wir erkennen den Gegensatz einer Liebe zwischen Geschöpfen, die halb ins Thierreich gehören, und jener höhern geistigen, die alles Sinnliche verklärt. Dennoch ist keine unedle, keine unangenehme Empfindung im ganzen Bilde wahrzunehmen. Ungeachtet der großen Lebendigkeit der Bewegungen sind alle Linien von harmonischem Fluß; alle Contraste, selbst der Charaktere, lösen sich wohlgefällig auf, und wie wohl durchdacht, und den künstlerischen Gesetzen entsprechend, jeder Strich im Bilde gezeichnet ist: — die Absicht ist nirgend fühlbar; in natürlicher Erscheinung steht das Leben vor uns.

Ueberflüssig ist es, von der Schönheit und Reinheit der Formen, von dem großen, idealen Styl derselben zu sprechen, dem eine entsprechende ideale, aber heitere, blühende Färbung höheres Leben verleiht. Auch die Zeichnung ist von mangelloser Vollkommenheit, mit einigen Ausnahmen, die wahrscheinlich einem Gehülfen zur Last fallen: der untere Theil des Körpers vom Meer-Centaur zur Linken stimmt in seiner Musculatur nicht zum obern; auch sitzt der Kopf der Nymphe nicht ganz recht zwischen den Schultern, u. dgl. m.

Kein Wunder, daß dieß Gemälde, sowie es vollendet war, bei Allen, die es sahen, die höchste Bewunderung hervorrief. Namentlich dürfen wir diese bei dem Grafen Castiglione voraussetzen, nach der Antwort, die ihm Raphael auf einen in Bezug auf das Gemälde geschriebenen Brief gibt, und in welcher er sagt:

„Wegen der Galatea würde ich mich für einen großen

Meister halten, wenn die Hälfte der schönen Dinge wahr wäre, welche Ew. Herrlichkeit mir schreiben; aber ich erkenne in Eurem Worte die Liebe, die Ihr zu mir habt." Und nun fügt er noch die merkwürdige Aeußerung hinzu:

„Ich muß sagen, daß ich, um eine Schönheit zu malen, deren mehre sehen müßte, mit der Voraussetzung, daß Ew. Herrlichkeit sich bei mir befänden, um meine Wahl zu leiten. Da aber gute Richter und schöne Weiber selten sind, bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir vorschwebt. Ob diese nun in sich einigen Kunstwerth hat, weiß ich nicht; wohl aber bemühe ich mich darum."

Raphael tritt uns hier mit dem Ausdruck der höchsten Bescheidenheit und des stärksten Künstlerbewußtseins entgegen. Er hält sich nicht für einen großen Meister, während er vor Mit- und Nachwelt, wenn nicht der größte, doch Einer der größten ist; aber für die Darstellung des Schönen zieht er sich von der Nachbildung der Natur auf den ihm innewohnenden idealen Formensinn zurück. In beiden Aeußerungen offenbart sich das Wesen der wahren Kunst, die Seele des ächten Künstlers. Nur wirklich schöpferische Thätigkeit führt zu den höchsten Zielen der Kunst; aber der Künstler, der auf diesen Wegen geht, sieht das Ziel stets in der Ferne!

Das Bild der „Galatea" ist in dem hier voraussetzlich beabsichtigten Cyclus das einzige geblieben.*)

Noch sei hier der Meinung gedacht, die zuerst J. J. Haus aus Würzburg, Erzieher des Königs Franz I. von Neapel, ausgesprochen, und die manche Anhänger gefunden, daß Raphael

*) Gest. von M. Antonio — Marco da Ravenna — H. Goltzius 1592 — Nic. Bocquet — Nic. Dorigny 1693 — Dom. Cunego 1771 — J. T. Richomme 1820 — Ant. Ricciani 1827. — Lith. von Tröndlin — Pierre Petit.

hier nicht die Galatea, sondern die Amphitrite und zwar nach der Schilderung des Apulejus dargestellt habe. Die Meinung könnte leicht etwas für sich haben, wenn sie nicht durch Raphael's eigne Worte im Brief an Castiglione widerlegt würde.

3. Amor und Psyche in der Farnesina zu Rom.

Obwohl Raphael in seiner Auffassung von dem Mythus der Galatea den Gegensatz zwischen niedrer und höherer Liebe deutlich hervorgehoben, so blieb er damit im Bereich der Erdenbewohner und der der Körperwelt eingeborenen Empfindungen. Aber über der innigsten irdischen Liebe hocherhaben lebt die das All durchdringende, Welten bildende, Welten erhaltende Macht des göttlichen Eros. Und doch ist auch er noch nicht ganz frei von den Schlacken der Natur und feiert seine Vollendung erst im unauflöslichen Bunde mit Psyche; denn was wäre selbst die höchste und feurigste Liebe in einer andern Verbindung, als mit der Seele?

Raphael konnte nach der „Galatea" keine willkommenere Aufgabe erhalten, als die Ausmalung der Loggia neben dem Saal der Galatea. Ja, ist irgendwo die Voraussetzung eines vorbedachten Planes erlaubt, so ist es hier, wo bei der gedankenreichen, dichterischen Natur Raphael's die Annahme sich aufdrängt, er habe schon bei dem (viel früher, um 1514 begonnenen) Mythus der Galatea jenen gesteigerten Gegensatz dazu, den Mythus von Amor und Psyche, im Sinne gehabt, zu dessen Ausführung er aber erst gegen Ende seines Lebens gekommen.*) Auch stimmt Vasari's Angabe, daß Agostino Chigi lange vergeblich auf die Ausführung dieser Fresken habe warten

---

*) Dieser deutliche Zusammenhang zwischen beiden Bilderfolgen bestimmt mich sie — ohne Berücksichtigung ihrer Trennung durch eine kurze Zwischenzeit — wie an Ort und Stelle, neben einander zu betrachten.

müssen, damit überein; nur, daß er dabei dem Raphael die unwürdigsten Ursachen unterschiebt, die den Maler der himmlischen Liebe tief unter den von ihm schon tief genug gestellten Meer-Centaur erniedrigen würden.

Den Stoff für den neuen Bilder-Cyclus bot ihm die reizende Mythe der Liebe von Amor und Psyche, wie sie Apulejus im „Goldenen Esel“ mit großer Ausführlichkeit erzählt; den Raum aber für seine Bilder die flache Decke der Loggia nebst den, freilich wenig günstigen 10 Dreieckfeldern der Hohlkehle und den dazwischen liegenden 14 Stichkappen.

In der Galatea hatte Raphael die Liebe geschildert, die die Flammen anfacht in den Herzen der Sterblichen; nun preist er sie als die Alles und Alle beherrschende Macht: Luft, Erde und Meer sind ihr unterthan; alle Macht und alle Gaben der Götter sind ihr Eigenthum, ja sie vereinigt in sich allein die Gottheiten alle!*) Seht nur hin auf die mit Blumen, Früchten und Laub umkränzten Felder der Stichkappen! Bald seht ihr Eros als den Donnerer Zeus, mit dem Blitzkeil bewaffnet, vom Adler begleitet, durch die Lüfte schweben (Stichkappe 1.); bald mit dem Dreizack Poseidon's in die Tiefe des Meeres fahren (Stichk. 2.); oder in noch tieferer Tiefe als Hades den dreiköpfigen Hüter der Unterwelt bändigen (Stichk. 3.); nun hat er sich mit Schild und Schwert des Mars bewaffnet und wehrt sich gegen Feinde, die ihn in Gestalt von allerlei Vögeln umflattern (Stichk. 4.); und jetzt hat er Bogen und Köcher des fernhintreffenden Apollo

---

*) Oder, wie Andere die Bilder deuten: sie entwaffnet sie Alle:
Durch Amor fällt wie oft aus Mavors' Hand
Das blutge Schwert; Neptun verliert
Den Dreizack selbst, den erderschütternden
Und Jupiter, der Allgewaltige, den Blitz.
(Tasso im „Aminta“.)

auf seinen Schultern und seinen geflügelten Greif zur Seite (Stichk. 5.); weiterhin sehen wir ihn mit dem Flügelhut und dem Schlangenstab des Mercurius zwischen geschwätzigen Elstern schweben (Stichk. 6.); dann als Bacchus, gefolgt von einem Tiger, den Thyrsusstab schwingen (Stichk. 7.); und als Pan in Gesellschaft von Waldvögeln die Rohrpfeife führen (Stichk. 8.); bald aber gibt er sich mit dem Helm und Schild der Pallas das ernsthafte Ansehn des Beschützers von Kunst und Wissenschaft (Stichk. 9.) und vertritt mit kriegerischen Waffen die Stelle eines Heros (Stichk. 10.); er verdoppelt seine Kraft, wo er die Keule des Hercules tragen will, da eine raubgierige Harpye ihm den Weg vertritt (Stich. 11.); als der kunstreiche Gott Vulcan fliegt er mit Hammer und Zange zur Flammenwerkstatt (Stichk. 12.); im Löwen beherrscht er die Erde; im Seepferd das Meer (Stichk. 13.); und jubelnd durchfliegt er mit den eignen Bogen und Pfeilen als Herrscher im Himmel und auf Erden die Lüfte (Stichk. 14.). So hat er allen Göttern ihre Waffen genommen, ohne die seinigen aus der Hand zu geben; er ist die Liebe, und die Macht aller Götter ist in ihm vereinigt!

So durchzieht er vielgestaltig alle Räume, und was uns auch die andern Bilder einzeln erzählen: immer begegnen wir wieder und immer von neuem der allgegenwärtigen Liebe!

Hören wir nun, was Apulejus von der Liebe des Gottes der Liebe erzählt, und wie Raphael es ihm in Bildern nacherzählt!

Ein König und eine Königin hatten drei Töchter, von denen die beiden ältern von großer, doch menschlicher Lobeserhebung erreichbarer Schönheit waren, während kein Wort von sterblichen Lippen die hohe Schönheit der jüngsten Tochter würdig zu preisen vermochte, so daß Alles sich in ehrfurchtvoller Ferne hielt und daß man ihr wie einer Gottheit Opfer dar-

brachte, ja darüber sogar den Dienst der stets hochgefeierten, meergeborenen Göttin der Schönheit vernachlässigte. Kein Wunder, daß eine solche Bevorzugung eines sterblichen Mädchens die Eifersucht der Göttin erregte. Venus rief ihren geliebten Sohn Amor, und wie er mit einem Pfeile in der Rechten sich neben sie gestellt, zeigt sie hinab zur Erde, nach der Stelle, wo die verhaßte Nebenbuhlerin ihrer Reize, die Königstochter Psyche — denn das ist ihr Name — lebt, und trägt ihm auf, sie, seine gekränkte Mutter, an ihr mit seinen schärfsten Waffen zu rächen. (Bild 1.) — Amor unterzog sich dem Auftrag; aber die Rache nahm eine unerwartete Wendung: von der Schönheit Psyche's ergriffen, entbrannte er in Liebe zu ihr und beschloß, sich ihr zu vermählen. Doch vor dem Zorne der Mutter mußte das Liebesbündniß geheim gehalten werden; ja die Geliebte selbst durfte ihn nicht sehen, noch seinen Namen erfahren; nur im Dunkel der Nacht war er bei ihr und verließ sie vor dem Grauen des Morgens. Indeß mochte er doch einige verschwiegene Seelen ins Vertrauen ziehen: seine treuen Freundinnen, die Grazien. Zu ihnen schwebt er, wie sie im traulichen Gespräch beisammen sitzen, und zeigt hinab nach der Stelle, wo Psyche wandelt und an ihn denkt. (Bild 2.) — Schwere Schicksale waren über Psyche gekommen, schwerere hatte sie sich selbst zugezogen. Ihre neidischen Schwestern trachteten danach, ihr Glück zu zerstören; sie wußten ihre Neugierde aufzustacheln, indem sie ihr vorspiegelten, der Gatte, der so sorgsam Namen und Gestalt verberge, sei ein Drache; sie möge, wenn er schliefe, ihn bei brennender Lampe betrachten und das Scheusal tödten. Mit einem Dolch bewaffnet, beleuchtet sie den schlafenden Gemahl und erkennt an seiner übernatürlichen Schönheit, an Bogen und Pfeilen, den Gott der Liebe. Schrecken lähmt ihre Hand, daß sie zitternd Oel aus der Lampe verschüttet und die Schulter Amors betropft. Er erwacht

und — entschwindet, wie er es als Folge ihres Ungehorsams vorausgesagt. Ihr Glück ist dahin. Sie flieht durch die Lande, sucht vergebens Hülfe und Trost bei den ihres schlimmen Rathes frohen Schwestern; vergebens den Tod. Amor, verwundet und krank zur Mutter zurückgekehrt, bekennt ihr seine Liebe zu Psyche und facht damit das Feuer ihres Zornes, des heftigsten Hasses gegen Psyche an. Sie will sie verderben, vernichten. Aber sie kennt ihren Aufenthaltsort nicht. Da sieht sie Juno und Ceres beisammen sitzen, geht zu ihnen und klagt ihnen ihren tiefen Verdruß, findet aber weder einen Anklang ihrer Klagen, noch eine Auskunft auf ihre Fragen, und wendet sich beleidigt von ihnen weg. (Bild 3.) Nun weiß sie plötzlich, wo sie auf Beistand rechnen kann. Hat der Vater der Götter und Menschen, der allwaltende Zeus, nicht stets sie sein „geliebtestes Töchterchen" genannt? Auf im goldenen Wagen mit dem Taubengespann zum Sitz des höchsten Gottes! Wie stürmt sie empor! wie fliegt im Luftzug der nichts verhüllende Schleier! wie flattern erschreckt um die Göttin die Bewohner der Lüfte! (Bild 4.) Nun findet sie den erhabenen Vater auf seinem Wolkenthron, zu seiner Linken, darin er den Donnerkeil hält, den weitblickenden Verkünder seiner Macht, den königlichen Aar, und trägt flehentlich ihm die Bitte vor, Psychen ihr ausfindig zu machen. (Bild 5.) Und Jupiter entsendet sogleich seinen geflügelten Boten, Mercurius, mit der weithintönenden Posaune zur Erde, daß er erkunde, wo Psyche weile? (Bild 6.) Es gelingt ihm, die Unglückliche zu finden. Die Dienerinnen der Venus schleppen sie vor ihre Gebieterin, die nun ihrer Rachelust freien Lauf läßt und sie grausam mißhandelt. Nicht genug, daß sie ihren Rücken mit Geißelhieben wund schlägt, gibt sie ihr nun auch einen Auftrag nach dem andern, dessen Ausführung auf ihren Untergang berechnet war. Aber immer findet die Unglückliche

unerwarteten Beistand, so daß selbst die schwerste ihr auferlegte Arbeit, zur Proserpina in die Unterwelt zu gehen und eine Büchse ihrer Schönheitsalbe zu holen für sie, gelang, obschon sie bei der Rückkehr beinahe ein Opfer ihrer Neugierde geworden wäre. Vergebens hatte Proserpina sie gewarnt, die Büchse zu öffnen; sie that es doch und der daraus hervordringende Dunst warf sie betäubt zu Boden. Sie war rettungslos verloren, wenn ihr jetzt nicht Amor, der seiner Haft, in welcher die Mutter ihn hielt, entflogen, zu Hülfe gekommen wäre. Die wiederverschlossene Büchse mit der von Venus verlangten Salbe in triumphierend hocherhobener Linken wird sie nun von Liebesgöttern zum Himmel emporgetragen. (Bild 7.) Die schwerste und gefährlichste Aufgabe ist gelöst: knieend überreicht sie der erstaunten feindlichen Göttin die Salbe, die nun erkennt, daß Psyche unter höherm Schutz steht, den zu beseitigen nicht mehr in ihrer Macht ist. (Bild 8.) Wie aber sie sich vorher an den Herrscher im Donnergewölk um seinen Beistand gegen Psyche gewendet, so tritt nun Amor mit flehender Bitte für sie und für seine Liebe vor ihn; und der Allgewaltige schüttelt nicht verneinend die ambrosischen Locken und drückt den Kuß der Gewährung dem Liebling seines Herzens, dem er selbst so viele beglückende Stunden verdankt, auf die schwellenden Lippen. (Bild 9.) So endlich ist Psyche am Ende ihrer Leiden angelangt. Der geflügelte Götterbote erhält den Auftrag, sie emporzuführen zu dem Sitz der Unsterblichen. Leicht sie umfassend schwebt er mit ihr, die im Dankgefühl die Arme über der Brust kreuzt, zum Himmel empor. (Bild 10.)

Und nun ließ der Herrscher des Olymp durch Mercur die Götter alle zu großer Versammlung zusammenrufen, bei welcher — bei Strafe! — keiner der Unsterblichen fehlen sollte. Er sitzt auf seinem Wolkenthron, Juno zu seiner Linken; nach rechts

hin folgen die Brüder Neptun und Pluto; dann Mars, Apollo, Bacchus und Hercules; Vulcan und Janus; vor ihnen haben einige Flußgötter neben einer Sphinx Platz genommen. Vor Jupiter, als dem obersten Richter, steht Amor mit seiner Mutter, die noch einmal alle ihre Beschwerden über den leichtfertigen und widerspenstigen Sohn vorbringt, der seinerseits mit solcher Beredsamkeit seine Sache vertritt, daß Jupiter sich für ihn erklärt, den Zorn der Venus beschwichtigt, der bereits vollzogenen Ehe zwischen Amor und Psyche den Stempel der Rechtmäßigkeit aufzudrücken verheißt, und Befehl gibt, Psychen in den Himmel einzuführen. Auf sein Geheiß reicht der Eintretenden, an die sich schmeichelnd ein kleiner Liebesgott anschmiegt, Mercurius die goldene, nektargefüllte Schale, und wie sie sie in die Hand nimmt, spricht der Vater der Götter und Menschen die freundlichen Worte:

„Nimm, Psyche, und trink! und so werde der Unsterblichen Eine! Nie entziehe Cupido sich Deiner Umarmung und Euer Hochzeitfest habe ewige Dauer!"

Das ist der Gegenstand des ersten großen Deckengemäldes; der Gegenstand des zweiten ist das Hochzeitfest.

Und unverzüglich wurde das Hochzeitfest in vollzähliger Götterversammlung gefeiert. Obenan sitzt Amor, die geliebte Braut im Schoße und sanft umarmend; hinter ihnen stehen die Grazien und gießen Wohlgerüche über sie aus; zur Rechten haben an der wohlbesetzten goldenen Tafel neben einander Platz genommen Jupiter und Juno, Neptun und Amphitrite, Pluto und Proserpina, und über ihnen schweben die Horen und streuen Blumen auf ihre Häupter. Ganymed reicht knieend seinem Gebieter die goldene, mit Nektar gefüllte Schale, während Bacchus, von Amorinen unterstützt, die geleerten Gefäße von Neuem füllt. Hercules hat mit Hebe am untern Ende der Tafel Platz genom=

men, mit Vulcan, der das Mahl bereitet. Apoll greift in die Saiten, die Musen mit Pan singen Chorus dazu, und die versöhnte Göttin der Schönheit, rosenbekränzt und festlich gekleidet, folgt den Klängen der Lyra mit tanzendem Schritt; aber vor ihr her geht einer ihrer stets bereiten Diener, ein kleiner Liebesgott mit — leerem Köcher! Es sind wohl nicht Pfeile der Liebe gewesen, die er enthielt, und die die einst erzürnte Göttin alle auf die nun glückliche Braut abgeschossen. So wird die Vermählung von Amor und Psyche, von Liebe und Seele, nach Kampf und Leiden von den Himmlischen allen als Triumph- und Jubelfest gefeiert!

Ob Raphael mehr, als Studien und Entwürfe zu diesen a fresco ausgeführten Bildern gemacht, namentlich ob er Cartons dazu gezeichnet, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Gewiß dagegen ist, daß er die Ausführung der Gemälde dem Giulio Romano und Francesco Penni übertragen, sowie die Frucht- und Blumenschnüre nebst sonstigen Verzierungen dem Giovanni da Udine. Nur von einer der Grazien (die uns den Rücken zukehrt) in dem Bilde, wo ihnen Amor die Geliebte zeigt, wird wegen der trefflichen Zeichnung, Modellierung und Färbung — und wohl mit Recht — angenommen, daß sie von Raphael's Hand gemalt sei. Die Bilder haben durch mehrmalige Uebermalung sehr an Ursprünglichkeit verloren; dennoch kann man sich nicht verhehlen, daß nicht alle Mängel derselben auf Rechnung späterer Unbilden zu schreiben sind, und daß der Genius der Schönheit, der Raphael's Hand bei allen seinen Schöpfungen leitete, seinen Schülern nicht immer gleich willig zur Seite stand. Die Compositionen freilich sind alle gleicherweise phantasie- und geistreich und fügen sich bewunderswürdig in die unbequemen Räume; aber die Formen arten vielfach in Ueberfülle, ja selbst in Plumpheit aus, und die Gestalt der

Göttin der Schönheit, wo sie mit Amor vor Jupiter steht, ist alles eher, als um was sie gepriesen wird. Ueber Färbung und Ausführung ist selbstverständlich bei so vielen Retouchen nicht wohl ein Urtheil zu fällen; aber ungeachtet mancher Wünsche, die diese Gemälde unerfüllt lassen, gewähren sie auch in ihrem jetzigen Zustande noch immer einen Anblick belebender und erhebender Heiterkeit und beschäftigen mit ihren mannichfachen Gruppierungen und sinnreichen Gedanken angenehm Sinne und Phantasie.

Fragen könnte man nach den Motiven der Auswahl der Gegenstände, namentlich nach der Ursache bedeutender Lücken im Fluß der Erzählung; wie denn Amors heimliche Liebe, Psyche's verderbliche Neugier, Amors Bestrafung, Psyche's grausame Behandlung von Seiten der Venus, u. a. m. übergangen, und statt dessen Momente gewählt sind, wie jener, wo Amor den Grazien von seiner Geliebten erzählt, wo Venus nach dem Wolkensitz des Jupiter fährt, oder wo sie sich unwillig von Juno und Ceres abwendet rc., allein wir müssen uns wohl zu der Annahme bequemen, daß der bedeutungsvollen Darstellungen wenig günstige Raum der Dreieckfelder den Künstler mehr, als er wünschen konnte, bei der Auswahl der Gegenstände geleitet habe.*)

*) Cartons zu den Fresken aus der Mythe der Psyche sind nicht vorhanden; von den Handzeichnungen, die in Sammlungen gezeigt werden, sind viele nach den Gemälden gemacht. Von denen, die auf Aechtheit Anspruch machen, nenne ich: Amor von Jupiter geküßt, im Louvre; Amor zeigt den Grazien die Geliebte, in der königlichen Sammlung in London; die Blumen streuenden Horen, bei Reiset in Paris; Amor als Vulcan, bei Taylor in Harlem; Psyche überreicht der Venus die Salbe der Proserpina, Studium (nach der Fornarina) bei Mariette, (wo jetzt?); die drei Grazien aus dem Vermählungsfest, Studium nach der Natur, in der königl. Sammlung in London; Venus zeigt dem Amor die Psyche, Studium nach der Fornarina, im Louvre (?).

Wir können die Farnesina nicht verlassen, ohne uns im allgemeinen Ueberblick ihres Bilderschmucks die Vollkommenheit ins Bewußtsein zu bringen, mit welcher Raphael den Geist der antiken Dichtkunst aufgefaßt und wiedergegeben. Wie er in der Bibel den naiven und doch so tief ernsten Ton der Heiligen Schriften getroffen und bei aller Freiheit der Darstellung das kirchliche Gebiet nicht um eines Zolles Breite verlassen: so lebt er hier ganz unbefangen in der mythologischen Vorstellungsweise; seinen Pinsel hat er in die heitern Farben der griechischen Sage getaucht, und der Schönheit als dem Prinzip und Leitstern der antiken Kunst in so vollem Maße gehuldigt, daß wir träumen könnten, ein Werk des Zeuxis oder Apelles über uns zu sehen; — und doch hat er nicht Eine Falte, nicht Eine Linie antiker Malerei oder Bildnerei entlehnt, hat alles, was ihm diese geboten, in Fleisch und Blut des 16. Jahrhunderts verwandelt, so daß die Götter Griechenlands bis in die kleinsten Züge kenntlich und doch wie neugeboren vor uns stehen. — Welch' eine frei und schön bewegte Gestalt — dieser niederschwebende Mercurius! Welch' ein Entzücken in der von Liebesgöttern jubelnd emporgetragenen Psyche! Welch' eine Verbindung von Anmuth und Würde, von Größe und Güte in der lieblichen Gruppe von Jupiter und Amor! Welch' ein Ausdruck von demüthiger Freude, von Ergebung und Hoffnung in der mit Mercurius zum Olymp emporschwebenden Psyche! Es ist der Geist des Homer in der Sprache Raphael's!

Und noch eines — obschon ein ganz Aeußerliches — dürfen wir nicht ganz unbemerkt lassen: Die Liebesgötter der Stich-

Gestochen ist das ganze Werk von Nic. Dorigny 1693; 12 Bl. — Fr. Perrier — J. Bapt. Leonetti, Ant. Ricciani, Ang. Campanella, Pietro Ghigi und Mochetti, 10 Bl. — Franz Schubert, nach den eigenen Zeichnungen radiert in 26 Bl. 1842.

kappen hat Raphael derart gezeichnet, daß sie in Wahrheit über uns durch die Luft zu fliegen scheinen und mithin vielfach in Verkürzungen gesehen werden, was für diese Art Geflügel unbedenklich ist. Bei den Gestalten der Hohlkehlen hat er keine Verkürzungen angewandt, und anwenden können, da sie sich ohne Mühe dem Auge unter einem rechten Winkel darstellen. Was für Deckenbilder spätern Künstlern, und zwar schon dem Giulio Romano und mehr noch dem Correggio nothwendig erschien: die Gestalten in scheinbarer Wirklichkeit über unsern Häuptern stehend, gehend, sitzend, mithin in mannichfachen Verkürzungen zu zeigen, so daß oft Fußsohle, Knie und Nasenspitze sich berühren und eine Verwickelung und Verwechslung der Gliedmaßen fast unvermeidlich wird, — das hat Raphael als die eigentlichen Aufgaben der Kunst — Klarheit der Anordnung, Reinheit des Styls, Wahrheit und Schönheit der Charaktere und des Ausdrucks — beeinträchtigend, sich fern gehalten und seinen Deckenbildern das äußere Ansehn ausgespannter Teppiche gegeben, die man nur von der senkrechten Wand genommen und an der Decke befestigt hat.

Gemälde lyrischer Form.

Raphael's Gemälde lyrischen Gepräges beschränkten sich in früherer Zeit, wie wir gesehen, auf Madonnen und Heilige Familien. Unter den größern Aufgaben der Folgezeit erweiterte sich auch der Gesichtskreis für diese Arbeiten, von denen wir nun einige nach der Zeitfolge betrachten wollen.

1. Die Sibyllen und Propheten in S. Maria della Pace.

Die Zukunft der Menschheit wie des Einzelnen deckt ein bald mehr, bald minder undurchsichtiger Schleier, den zu lüften

die Menschen aller Zeiten durch einen unwiderstehlichen Reiz getrieben werden. Ein zwiefaches Ahnungsvermögen ist ihnen als Handhabe gegeben: das eine geht aus der klaren Erkenntniß der Gegenwart, ihrer Mängel und Gebrechen, ihrer Schäden und Unfreiheit, ihres Suchens, Irrens und Fehlens, sowie aus der in der Natur und Geschichte begründeten Nothwendigkeit einer Heilung der Schäden, eines Fortschreitens zur Wahrheit und Vollkommenheit, einer Erlösung von allem Uebel hervor. Das ist das Ahnungsvermögen, von dem Aeschylus erfüllt ist, wenn er den gefesselten Prometheus dem höchsten Griechengotte, dem allwaltenden Zeus, die vernichtenden Worte entgegenschleudern läßt:

„Er bedarf noch mein, der Unsterblichen Fürst,
Zu verkündigen ihm den verborgenen Rath,
Der Scepter und Herrschaft einst ihm entreißt."

„Und lange wird sein Götterreich doch nicht bestehn!"

„Nichts wird mich beugen, daß ich ihm verkündigte,
Wer ihn dereinst von seinem Throne stürzen soll!" *)

Oder wenn Platon die Zukunft eines neuen Gottesreiches mit Zuversicht vorausverkündet, wo er sagt, „daß der Weltzustand nur gebessert werden könne durch Vermittelung eines Gottes, der uns den Anfang und gleichsam den Typus der wahren Gerechtigkeit zeige; durch den göttlichen Logos, auf dem als auf einem festen Schiffe man sich sicher und gefahrlos durch die Fluthen des Lebens wagen könne; der, ohne selbst irgend ein Unrecht zu thun, den größten Schein der Ungerechtigkeit habe, damit er ganz in der Gerechtigkeit sich bewähre; und der dann gefesselt, gegeißelt, gefoltert, geblendet, und nachdem er alle Leiden erduldet, zuletzt noch gekreuzigt werde." **)

---

*) Aeschylus, der gefesselte Prometheus. Ich wählte nur drei Stellen, aber die Prophezeihung von der Entthronung des obersten der Götter durchzieht die ganze Tragödie.

**) S. Platons „Apologia Socratis, p. 117. 118. — De Republ.

Aus einer ganz verwandten Quelle fließt die das Volk des Alten Bundes beherrschende Messias-Idee. Das Bewußtsein angeborener, aus eigner Kraft nicht zu heilender moralischer Schwäche, gesteigert durch ein in kleinliche Förmlichkeiten sich verlierendes, unaufhörlich unwillkürlicher Uebertretung Preis gegebenes Gesetz; die heilige Ueberlieferung des Monotheismus im steten Abfall zur Abgötterei; endlich ein wiederholtes, hochangehäuftes National-Unglück, Zerstörung des National-Heiligthums, Unterjochung durch heidnische Uebermacht, Gefangenschaft und Sclaverei im Gegensatz gegen die von Geschlecht zu Geschlecht vererbten göttlichen Verheißungen, mußten erleuchteten Augen den Blick erschließen in eine bessere Zukunft, die Hoffnung auf einen Erretter, Erlöser und Heiland wecken und befestigen. Und das ist es, was der Sehermund der Propheten des Alten Testamentes vorausgesagt und voraussagen konnte.

Geheimnißvoller und räthselhafter ist die andere Art des Ahnungsvermögens, das in unbewußter Ekstase sich kund gibt, für welche eine übernatürliche, durch momentane Zustände bedingte Kraft des Hellsehens in die — andern Augen verdeckte — Zukunft angenommen wird. Dahin gehören die Orakel der alten Welt mit ihren Enthüllungen und die aus ihnen hervorgegangenen, mehr der Sage, als der Geschichte angehörenden Sibyllen.

Beiderlei Prophezeihungen übrigens bedienten sich in der Regel einer der Zukunft ähnlichen dunkeln Sprache, deren Inhalt auf verschiedene Weise zu deuten war, so daß ihre wahre Bedeutung oft erst in der Folge erkannt, ja daß durch die Folge ihren Worten erst eine Bedeutung gegeben wurde, an die sie

IV. p. 179. 209. — Phaedon, p. 61, 10. — Gorgias, p. 58, 13. — De Republ. II. p. 65. 66.

selbst vielleicht nicht im entferntesten gedacht hatten. Immer aber bleibt das prophetische Element mit dem religiösen aufs innigste verschmolzen.

Bereits Clemens von Alexandrien, Augustinus und Hieronymus und andere Kirchenväter kennen und nennen die Sibyllen, stellen ihre Zahl auf 10 fest und berufen sich auf ihre Prophezeihungen; aber in der altchristlichen Kunst kommen sie nicht vor.

Es gehört mit zu den Zeichen einer Zeit, die sich des Zusammenhangs mit der Cultur des heidnischen Alterthums von Neuem bewußt zu werden anfing, daß man auch auf die dem Christenthum verwandten Klänge von dorther aufmerksam wurde, daß sich die dichterische Phantasie ihrer bemächtigte und die bildende Kunst sie in ihr Bereich zog, um sie auf die gleiche Stufe zu stellen mit den Ueberlieferungen des Alten Testamentes. So begegnen wir im 14. und vornehmlich im 15. Jahrhundert mehrfach neben den Propheten den Sibyllen, Wahrsagerinnen oder Prophetinnen, deren räthselhafte Weisheit in Sprüchen sich kundgab oder in Büchern verzeichnet war, von denen die dem Augustus zum Kauf angebotenen die berühmtesten geworden, da sie auch nach Verbrennung des größten Theils derselben den ersten Kaufpreis für das Ganze behielten. Man nennt eine Tiburtinische, eine cumäische, eine delphische, eine persische, phrygische, erythreische, eine samische, rhodische, libysche und ebräische Sibylle. Die Unbefangenheit, mit der sie Perugino im Cambio zu Perugia neben Jesaias und Jeremias aufführt, läßt sie als bereits vor ihm eingebürgert erscheinen.*) Nach ihm war es Michel Angelo,

*) In Araceli zu Rom war ein Gemälde des Pietro Cavallini mit der Tiburtinischen Sibylle; am Glockenthurm von Florenz haben die Sibyllen neben den Propheten ihre Stelle gefunden; an den Thüren des Baptisteriums daselbst hat sie Ghiberti; bei der Passionsgeschichte in der Sacristei von S. Croce Niccolo Petri angebracht; u. s. w. S. Vasari D. A. I. S. 256.

der sie in großartigster Gestaltung, als den Propheten des Alten Bundes vollkommen ebenbürtige Vermittlerinnen zwischen vorchristlicher und christlicher Zeit in der Sixtinischen Capelle des Vaticans dargestellt hat.

Als danach Raphael von Agostino Chigi den Auftrag erhielt, die für ihn in S. Maria della Pace zu Rom errichtete Capelle mit Fresken zu schmücken, so mag er wohl daran gedacht haben, das von Michel Angelo mit so großem Erfolg behandelte Thema in seiner Weise neu zu bearbeiten; und wäre es auch nur gewesen, um die Erinnerung an den mißglückten Versuch zu verwischen, mit dem Propheten in St. Agostino sich mit dem großen Rivalen in dessen eigner Sprache in einen Wettstreit eingelassen zu haben. Er hatte sich rasch und vollkommen in sich selbst wiedergefunden und mochte eine Gelegenheit willkommen heißen, dieß ganz unzweifelhaft zu bethätigen. Wir brauchen nicht eine beabsichtigte Demonstration gegen Michel Angelo, eine praktische Kritik der Propheten und Sibyllen der Sistina anzunehmen: (nach der Weise, wie sie oft unter Künstlern geübt worden und noch wird, nach welcher eine neue Bearbeitung desselben Gegenstandes die Fehler und Mißgriffe der frühern aufdecken soll;) wohl aber liegt die Vermuthung nicht fern, Raphael habe daran gedacht, den von Michel Angelo behandelten Stoff wieder aufnehmen, in seiner ihm eigenthümlichen Sprache bearbeiten, und doch auch damit Sinne und Seelen erfreuen zu können.

Doch war dieß, wie aus der Wahl und Bedeutung der Gestalten hervorgeht, nicht der einzige, vielleicht nicht einmal der erste Beweggrund. Wir wissen, daß mit der Errichtung einer

E. Förster, Beiträge zur neuern Kunstgeschichte S. 158. 210. — F. Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst I. S. 473 ff.

Capelle für den Gründer der kirchlich-religiöse Zweck verbunden war, für seine und der Seinigen Seelen-Seligkeit ein wirksames Opfer darzubringen. Dem Glauben an die Unsterblichkeit der Seele verdankte sie ihren Ursprung, und jeder mit klarer Erkenntniß, oder auch nach alter Ueberlieferung dafür bestimmte Kunstschmuck weist auf diese Bedeutung hin. Wenn nun Raphael Propheten und Sibyllen dafür wählte, so geschah es nicht um ihrer dunkeln oder zweifelhaften Prophezeihungen willen, sondern insoweit er sie als Verkünder und Bürgen des ewigen, jenseitigen Lebens anrufen konnte.

Der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele war es, aus dem Raphael seinen Kunstschmuck für die Capella Chigi in S. M. della Pace geschöpft; seine Tröstungen sollten in doppelt vierstimmigem Chorus aus dem Munde von Propheten und Sibyllen den Andächtigen und Niedergebeugten erklingen, und eine Engelschaar sollte einstimmen, zur Beglaubigung, daß ihre Worte vom Himmel kommen, aus dem Reiche des Lichts und der Wahrheit. Von den Propheten wählte er David, der (in seinem 16. Psalm v. 10.) zu Gott ruft: „Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen und nicht zugeben, daß dein Heiliger verwese!" — Daniel, dessen Errettung aus dem Löwenzwinger, Jonas, dessen Wiederkehr aus dem Bauche des Wallfisches schon auf altchristlichen Sarkophagen und in Katakombengemälden als Sinnbilder der Seelenunsterblichkeit genommen worden; und Hosea, der (C. 6. v. 2) in die bedeutungsvollen und vieldeutigen Worte ausbricht: „Er macht uns lebendig nach zweien Tagen; er wird uns am dritten Tage aufrichten, daß wir vor ihm leben werden!"

Von den Sibyllen wählte Raphael die Cumäische, Persische, die Phrygische und Tiburtinische Sibylle und ließ ihnen durch geflügelte Boten des alleinigen Gottes zur Verbreitung unter den Heiden, die trostvolle Erkenntniß reichen, daß seine Liebe die

ganze Welt umfasse, daß der Tod keine Gewalt habe über die Seelen der Menschen!

So vereinigen sich Alle zu dem Einen Endzweck, dem trauernden oder besorgten und geängsteten Menschen bei dem Gedanken an theuere Verstorbene, oder an den eigenen Tod die Seele mit freudiger Hoffnung, mit Zuversicht auf eine Vereinigung mit Gott nach Befreiung aus der Körperhaft zu erfüllen.

Betrachten wir nun die Gemälde in's Einzelne eingehend, und zwar zuerst die Propheten, die den obern Raum der Vorderwand vor der Capelle über dem Bogen zu beiden Seiten eines Fensters einnehmen! — Links sitzt in jugendlicher Gestalt Daniel mit einer Tafel in der Hand, darauf die aus der Löwengrube an Nebucadnezar gerichteten Worte zu lesen: „Resurrexi et adhuc sum tecum." („Ich bin auferstanden und noch bei Dir.") Er wendet sich gegen David, der gleichfalls eine Tafel hält mit der Stelle aus dem angeführten Psalm. Ihm gegenüber auf der rechten Seite steht mit zum Himmel erhobnen Blicken Jonas, und Hosea, neben ihm sitzend, zeigt auf die Tafel in seiner Linken, darauf seine bereits mitgetheilten Worte über die Auferstehung geschrieben sind. Ueber beiden Gruppen der Propheten stehen und schweben je zwei Engel.

Wie die Conception des Werkes im Ganzen Raphael gehört, so rühren sicher auch die Entwürfe, weniger gewiß auch die Cartons zu den Propheten von ihm her. Die Ausführung in Fresco hatte er einem ältern Künstler, und Bekannten aus der Zeit von Urbino her, dem Timoteo Viti übertragen. Wir haben gesehen, daß die Künstler der ältern Schule, die am alten Style festgehalten, wie Perugino, Pinturicchio u. A. neben der frisch aufblühenden Neuzeit verkümmerten und vertrockneten. Aber auch denen ihrer Zeitgenossen, die das Alte von sich, und dem Neuen sich in die Arme warfen, war ein

besseres Loos nicht beschieden: sie waren nicht mehr sie selbst, und zu neuer selbständiger Entwickelung reichten die für ganz andre Ziele ausgebildeten Kräfte nicht hin. Wer möchte den Meister jenes im Ausdruck lieblichen, durch strengen Formenstyl und reichgesättigte, ernste Färbung ausgezeichneten Magdalenenbildes in der Pinacoteca zu Bologna, in den fast ausdrucklosen Köpfen, der verblasenen Zeichnung, dem matten Colorit der Propheten an der Capelle Chigi wieder erkennen? Seiner Arbeit freilich ist es zu danken, daß sich die Aufmerksamkeit der Beschauenden ausschließlich auf das darunter befindliche Gemälde der Sibyllen richtet.

Es wird Wenige geben, die, wenn sie vor das Bild treten, nicht von dem harmonischen Gesammteindruck, von der Schönheit der ganzen Anordnung, der Gruppierung, jeder Linie und Bewegung so eingenommen werden, daß sie längere Zeit bedürfen, bevor sie der genauen Betrachtung im Einzelnen sich hingeben können. In der That gibt es wohl kaum noch ein zweites Werk Raphael's, das allen Anforderungen an die Schönheit in gleich vollkommener Weise genügte.

Sehen wir den dem Gemälde angewiesenen Raum an, ein durch einen bis über die Mitte hinaufreichenden halbkreisförmigen Bogen getheiltes, mehr breites als hohes Rechteck, so erkennen wir wohl, daß die breitheilige, symmetrische Anordnung dadurch erleichtert, ja gewissermaßen vorgeschrieben war; aber ebenso deutlich tritt auch die Schwierigkeit hervor, gleiche Gestalten in den sehr ungleichen, bald breiten, bald engen Raum zu vertheilen. Raphael hat die Aufgabe mit solcher Ungezwungenheit gelöst, daß der Raum für die Figuren geschaffen erscheint, nicht als ob diese sich in den angewiesenen Plätzen, so gut es ging, eingerichtet hätten. Die Mitte wird von einem knieenden Engelkind und zwei erwachsenen Engeln eingenommen; an jeder Seite

bilden je zwei Sibyllen mit einem Engelkind und einem erwachsenen Engel eine Gruppe. Die Verbindung aber aller drei Gruppen ist hergestellt durch die Beziehung, in welcher die beiden — der Mitte von beiden Seiten nächsten — Sibyllen zu den Engeln derselben stehen. Die große Regelmäßigkeit dieser Anordnung wird fast bis zur Unmerklichkeit gemildert durch die Mannichfaltigkeit der Haltung und Bewegung der einzelnen Gestalten.

Ganz links sitzt, die geschlossene Urne mit den Schicksalsloosen der Menschen unter ihren Füßen, in der Fülle jugendlicher Schönheit die Cumäische Sibylle; mit der Linken hält sie das zugeschlagene Buch ihrer Geheimnisse, den Zeigefinger zwischen den Blättern, die Stelle festhaltend, die sie so eben gelesen; mit freier Wendung des Kopfes blickt sie in Begeisterung empor zu dem über ihr schwebenden Engel und langt mit hocherhobener Rechten nach der Schriftrolle, die er ihr reicht und darauf die Worte stehen: *'Εκ θανάτου ἀνάστασις* (Die Auferstehung vom Tode.) — Rechts neben ihr, mit dem linken Arm auf den Rand des Bogens gestützt, sitzt die Persische Sibylle. Mit starker Wendung des ganzen Oberkörpers kehrt sie sich zurück und nach oben, wo ein Engel sitzt, der — sich niederbeugend zu ihr, eine Tafel ihr vorhält, auf welche sie die Worte, die er ihr mit bedeutungsvoll erhobener Rechten vorsagt, niederschreibt: *Θανάτου μοῖραν ἔχετο.* (Er wird das Schicksal des Todes haben.) — Ein Engelkind von wahrhaft überirdischer Schönheit und doch in irdischer Natur-Vollkommenheit steht zwischen beiden Sibyllen, und stemmt sich, während seine Augen in Entzücken aufwärts blicken zu dem schwebenden Engel, mit seiner Rechten, die den Kopf stützt, auf eine Tafel, darauf die Worte zu lesen sind: *ΕΙΣ ΦΑΟΣ.* *)

---

*) Mehr ist in dem Original nicht leserlich; auch von andern Inschriften sind nur Fragmente sichtbar, aus denen der Inhalt wohl zu errathen ist.

Gehen wir nach der andern Seite. Auch hier schwebt ein Engel mit einer Schriftrolle; auch hier steht ein Engelkind zwischen beiden Sibyllen; die Worte der Schriftrolle heißen:

. . . . καὶ ἀναστήσω (Ich werde öffnen und auferstehen; auf der Tafel des Kindes steht die Stelle aus Virgils Eklogen geschrieben: Jam nova progenies. (Schon ein neues Geschlecht.)

aber weder die eine, noch die andere Sibylle kümmern sich darum. Mit der Rechten auf den Bogen gestützt, mit dem Körper daran sich lehnend, steht die Phrygische Sibylle. Der Engel auf der Höhe des Bogens, der mit der Rechten auf dem rechten Schenkel eine Tafel aufgerichtet hält, neigt sich nieder zu ihr, und indem er sie auf die Worte der Tafel aufmerksam macht, wendet sie den Kopf zu ihm um, und betrachtet mit tiefem Ernst was da geschrieben steht: „Οὐρανος. . . . . . (Der Himmel umschließt der Erde Gefäß.) Dieser Inschrift widmet auch die vierte Sibylle, die Alte von Tibur, ihre ganze Aufmerksamkeit. Sie sitzt, Kopf und Körper in Tücher gehüllt, ganz rechts, mit dem Unterkörper nach vorn, mit dem auf beide Arme gestützten Oberkörper nach rechts gekehrt, ein offenes Buch auf ihrem Schooße, und sieht nach der bezeichneten Tafel empor. Ihr feines, scharfes Profil hebt sich wie eine dunkle Silhouette ab von der hellen Tafel des Engelkindes. Sie auch hat, wie die andern Sibyllen, eine Urne mit den verborgnen Schicksalsloosen unter ihren Füßen.

So sind Sibyllen, Engel und Engelskinder durch einen gemeinsamen Gedanken zu zwei Gruppen verbunden. Aber auf der Höhe des Bogens zwischen ihnen kniet niederblickend das dritte Engelskind, der Ausdruck eines neuen Gedankens, mit der brennenden Fackel in der Hand: der Verkünder des auch

für die Heiden aufgehenden Tags, der leuchtende Morgenstern! Sämmtliche Gestalten sind voll bekleidet, die Tiburtinische, die Persische und die Phrygische Sibylle tragen auch den Kopf, wenigstens zum Theil, bedeckt; nackt sind nur die Arme und Füße und die drei Engelskinder. Große Mannichfaltigkeit herrscht in den Motiven der Gewandung, wie der Mantel über den Schooß oder über Schulter und Brust gelegt ist. Der Faltenwurf, durch leichtern oder schwerern Stoff, durch das Maß der Bewegung bedingt, ist bei allem Formenreichthum in großen, wirksamen Massen gehalten.

Die Mittheilung göttlicher Gedanken, ihre Wirkung bei denen, an die sie gerichtet sind, spricht in der lebhaften Bewegung sich aus, die die ganze Darstellung beherrscht. Sie fließt für Alle aus derselben Quelle und äußert sich verschieden bei jeder Gestalt; keine wiederholt sich, keine widerspricht der andern, und wo sie zu lebhaft zu werden droht, da treten die Engelskinder mit vollkommener himmlischer Ruhe ein. Voll und körperhaft sind die Gestalten alle, ob sie dem Himmel oder der Erde, dem frühen oder dem späten Lebensalter angehören, aber kein kleinlicher Zug haftet an ihnen und zieht sie aus der Höhe idealer Schönheit in die niederen Sphären der erdgeborenen Wirklichkeit herab. Vergeistigt sind die Körper, vergeistigt jede Bewegung und ein himmlischer Geist leuchtet aus jedem Angesicht, aus jedem Zug und jeder Miene.

Das Colorit ist kräftig und durchsichtig, aus dem Licht modelliert und wie aus Einem Farbenguß, ohne großen Aufwand von Farbenwechsel, so daß dreimal dasselbe Gelb mit orangerothen Schatten, außerdem nur etwas Grün, Violetgrau, Roth und Weiß angewendet ist. Die Carnation ist gesättigt, hat röthliche Schatten ohne feine Nüancen, (die indeß durch Restaurationen verwischt sein können) ist aber doch von lebens=

wahrer Wirkung. Bei voller Freiheit malerischer Behandlung macht das Gemälde den Eindruck liebevoller Ausführung; das Formgefühl aber überwiegt bei Weitem den malerischen Vortrag.

Die erste Restauration erlitten diese Gemälde in dem Pontificat Alexander's VII. unter der Oberaufsicht des Cav. Fontana 1656—1661. Die neueste Wiederherstellung, der ein großes Lob gebührt, verdanken sie dem berühmten Restaurator Palmaroli um 1816.*)

2. Die Capelle Chigi in S. Maria del Popolo.

Aller Wahrscheinlichkeit nach um einige Jahre vor der Capelle in S. Maria della Pace hatte Messer Agostino Chigi seine große Familien-Grab-Capelle in S. Maria del Popolo, und zwar — wie später ausführlich besprochen werden wird — unter unmittelbarer Mitwirkung Raphael's zu errichten begonnen. Der Umfang des Gebäudes und der Reichthum der Ausschmückung rechtfertigen die Annahme, daß letztere, soweit sie von Raphael herrührt, wohl gleichzeitig, wenn nicht später, als die Propheten und Sibyllen von S. Maria della Pace sein dürfte.

Die Architektur hatte — wie wir sehen werden — den irdischen Ueberresten der Dahingeschiedenen eine friedliche, freund-

*) Studien zu einzelnen Figuren des ganzen Werkes haben sich erhalten: in der Sammlung der Uffizi zu Florenz; der Entwurf zum Propheten Daniel und zwei Engelskinder, in Rothstift; in England: Jonas und Hosea mit dem (unbekleideten) Engel hinter ihnen. — In der Sammlung des Erzherzog Albrecht in Wien: die Tiburtinische, die Cumäische Sibylle, und ein schwebender Engel, in Rothstift. In der Sammlung zu Oxford: die Phrygische Sibylle. Eine (abweichende) Zeichnung zur ganzen Composition der Sibyllen befindet sich in der Sammlung zu Stockholm.

Kupferstiche: Die Propheten von G. Castellus 1660 — Sal. Cardelli. — Die Sibyllen, ohne Engel in Wolken sitzend, von einem Schüler Marc. Anton's — vollständig von Joh. Volpato 1772 — Ferd. Ruscheweyh — M. F. Dien, 1838. — Nach einer Zeichnung von Rocchi photographiert. Rom 1858.

liche Ruhestätte bereitet. Malerei und Bildnerei sollten zu und von ihrem unsterblichen Theile sprechen. Der Bildnerei wies Raphael die Erinnerung an die Macht des Todes und an die Hoffnung der Unsterblichkeit zu, indem er für die vier Nischen (der schmalen Seiten) die Statuen von vier Propheten bestimmte: des Habakuk, der die Vernichtung alles Irdischen geschildert; des Elisa, des wunderthätigen Vorläufers Christi, dem Gewalt verliehen war auch über den Tod; des Jonas, der die Auferstehung aus dem Grabe im Rachen des Wallfisches erlebt; und des Elias, dessen Himmelfahrt schon auf altchristlichen Sarkophagen vielfach als Bürgschaft der Seelenunsterblichkeit eine Stelle erhalten.

Ein Aufblick nach der Kuppel sollte dieß Sinnbild vervollständigen: hier war der Himmel selbst erschlossen. Aus seiner Mitte schaut der ewige Vater segnend hernieder; den Himmel selbst aber bezeichnete Raphael durch seine Gestirne, Sonne, Mond und Planeten, und durch die ganze Himmelskugel; und hier begegnen wir wieder dem Einfluß der Antike, dem er sich unbefangen hingegeben, indem er für Sonne und Mond Apollo und Diana, und als Planeten Venus, Mercur, Jupiter, Mars und Saturn in mythologischer Gestalt, von je einem Genius begleitet aufgeführt, und nur die Himmelskugel nicht mit Atlas oder Hercules in Verbindung gebracht hat.

Diese Bilder sind — und zwar nach der Inschrift an der Fackel des Genius neben Venus im Jahre 1516 — von dem Venetianer Aloisio de Pace nach den Cartons Raphael's in Mosaik ausgeführt.

Wir haben leider! keine Entwürfe Raphael's für die Bilder, die die übrigen Räume der Capelle bedecken sollten; nicht einmal eine Nachricht über die Wahl der Gegenstände dafür; allein das lehrt uns ein Blick von den Propheten zum Himmel

der Kuppel, daß sowohl Sebastiano del Piombo, der nach Raphael's Tod die untern Räume mit der Geschichte Mariä ausgemalt, als auch wohl Francesco Salviati, der noch später (1554) die obern Räume zwischen den Fenstern und zwischen den Bogen, die die Kuppel tragen, der Darstellung der Schöpfungsgeschichte bis zum Sündenfall gewidmet, höchst wahrscheinlich fehlgegriffen haben, wenigstens in den Ideengang Raphael's nicht eingetreten sind. Hätte indeß doch Salviati die Gedanken Raphael's errathen, deren erster Haltpunkt „der Sündenfall" sein würde, so war für die untere Abtheilung mit Nothwendigkeit die Versöhnungslehre angewiesen: Geburt, Tod und Auferstehung Christi! *)

3. Das Gesicht des Ezechiel.

Im ersten Capitel des Propheten Ezechiel schildert derselbe ein Gesicht, das er am Wasser Chebar gehabt (und das er mit Variationen im 10. Cap. wiederholt:)

„Da geschah des Herrn Wort zu Hesekiel und die Hand des Herrn kam über ihn. — Und ich sah, und siehe! es kam ein ungestümer Wind von Mitternacht her mit einer großen Wolke voll Feuer, das allenthalben umher glänzte; und mitten in demselbigen Feuer war es wie Licht helle. Und darinnen war es gestaltet wie vier Thiere; und unter ihnen eines gestaltet wie ein Mensch. Und ein jegliches hatte vier Angesichter und vier Flügel... Ihre Angesichter zur rechten Seite der Vier waren gleich einem Menschen und einem Löwen: aber zur linken Seite der Vier waren ihre Angesichter gleich einem Ochsen

*) Die Planeten sind in 10 (in Zweiter Ausg. in 11) Blättern gestochen von L. Gruner und mit Text von Ant. Grifi, herausgegeben. Rom 1839. London 1850. — Eine schöne Handzeichnung zum Mars mit einem Engel in der Sammlung zu Montpellier.

und Adler... Die Thiere aber liefen hin und her wie ein Blitz... Oben aber über den Thieren war es gleich gestaltet wie der Himmel, als ein Krystall, schrecklich, gerade über ihnen ausgebreitet... Und über dem Himmel über ihnen war es gestaltet wie Saphir, gleichwie ein Stuhl; und auf dem Stuhl saß Einer, gleich wie ein Mensch gestaltet. Und ich sah; und es war wie Licht helle, und inwendig war es gestaltet wie ein Feuer um und um... Gleichwie der Regenbogen stehet in den Wolken wenn es geregnet hat, also glänzte es um und um. Dieß war das Ansehn der Herrlichkeit des Herrn!"

Dieß sind die Worte des Propheten. Raphael hat in seinem Bilde von diesem Gesicht mehr als einen Zug derselben mit Stillschweigen übergangen; auch hat er Getrenntes zusammengefaßt, Verbundenes geschieden, wie es die künstlerische Conception verlangte. Aber er hat nicht allein den vollen hohen Ton der begeisterten Sprache des Propheten eingehalten, — er hat auch der Darstellung das Gepräge der visionären Erscheinung aufgedrückt; er hat derselben eine abgerundete Gestalt gegeben und die Beziehung zu ihrer kirchlichen Auffassung deutlich hervorgehoben.

Das Gemälde ist hochlyrisch gleich dem schwungvollsten Psalm, im kleinen, beschränkten Raum, ein begeisterter Hymnus auf die Ehre, Macht und Herrlichkeit Gottes. Es schließt eine weite Landschaft vor uns auf mit Wiesen und Wäldern und Bergen hinter dem Wasser Chebar, aus den Wolken senkt ein Regenbogen sich nieder zu dem Ufer des Sees, ein Zeichen des Nahens der Gottheit, und vor dem Walde steht — kaum bemerkbar — Augen und Hände zum Himmel erhoben, einen Zeugen neben sich, der Prophet. Der Himmel aber hat sich aufgethan, durch die von Wolken umkränzte Oeffnung sieht man in ein goldig glänzendes Lichtmeer, in welchem, aus gleichem Glanz gewoben, Tausende von lieblichen Cherubköpfen schwimmen und

schweben. Auf diesem helleuchtenden Grunde erscheint, innerlich tief bewegt und wie vom Sturmwind getragen, der Gott Abraham's, Isaak's und Jacob's, der König der Ehren, Jehova, ein zorniger und eifriger Gott, ein treuer und gnädiger Gott. Man glaubt den heiligen Psalmisten zu vernehmen: „Gott der Herr, der Mächtige redet, und ruft der Welt zu vom Aufgang der Sonne bis zum Niedergang. Aus Zion bricht an der schöne Glanz Gottes. Fressendes Feuer geht vor ihm her, und um ihn her ein großes Wetter. Der Herr sitzet, eine Sündflut anzurichten und der Herr bleibet ein König in Ewigkeit. Der Herr wird seinem Volke Kraft geben; der Herr wird sein Volk segnen mit Frieden!"

Mit ausgebreiteten, nicht zur Umarmung der Welt, sondern im Zorn erhobenen Armen ertheilt er dem Propheten seinen Befehl, dem ungehorsamen und abtrünnigen Volke Israel seinen Willen zu verkünden; aber auf daß er die strafend erhobenen Hände nicht sinken lasse, ohne mit ihnen den Reuigen und Gebesserten auch Vergebung und Segen zu spenden, halten, sich eng an ihn anschmiegend, zwei Engel die Arme aufrecht.

Den Thron Jehova's bilden die vier geflügelten „Thiere" des Propheten: der Mensch und der Löwe zur Rechten, der Adler und der Ochs zur Linken.

In keinem seiner Werke ist Raphael dem Erhabenen so nahe, gleich großartig ist er nur noch in der Sixtinischen Madonna. Dennoch überwiegt dort wie hier in der gesammten Anordnung, in dem Maße des Ausdrucks mächtig erregter Empfindung, in der Harmonie aller Linien und dem Adel der Formen wie im Gesammteindruck, das Gepräge der Schönheit, das allen Werken Raphael's als das eigenste Merkmal seines Genius aufgedrückt ist.

Nicht unbeachtet kann der Unterschied in der Gestaltung

Jehova's hier und in den Bildern der vaticanischen Loggien bleiben. Schon Vasari bemerkt, Raphael habe in diesem Bilde Christum, dem Jupiter ähnlich, von den vier Evangelisten umgeben, dargestellt. Gewiß ist, daß man vor dem Bilde mehr an den Gott der Griechen, als an den des Alten oder des Neuen Bundes erinnert wird. Für einen Christus sind die Züge zu alt, für einen Jehova ist die Gestalt zu wenig bekleidet. Die Deutung Vasari's aber der vier Thiere ist unzweifelhaft in Raphael's Sinne, der damit auf die Gemeinsamkeit des Neuen Testamentes mit dem Alten nach kirchlicher Tradition hat hinweisen wollen.

Wie schon erwähnt, ist das Gemälde sehr klein; es ist leicht, aber doch pastos behandelt. In sehr kräftigen Farben setzt sich die Gruppe von dem Goldton des Grundes ab; bräunlich ist die Carnation; die Modellierung von stark ausgedrückter Abrundung. Im Styl der Zeichnung, in den breiten Formen und Massen, in der sehr concentrierten Haltung liegt ein Antheil an der großen Wirkung des Bildes, das — ungeachtet einiger kleinen Schwächen der Zeichnung, namentlich der Arme, — zu den herrlichsten Schöpfungen Raphael's gehört.

Aus dem Besitz des Grafen Ercolani zu Bologna, für welchen es Raphael gemalt, kam es an die Medici; denn schon 1589 findet es sich im Inventarium der Tribune zu Florenz. Kurze Zeit war es in unserm Jahrhundert in Paris und gehört nun zu den Schätzen des Palastes Pitti. *)

---

*) Gest. von Cos. Mogalli — Gius. Longhi — Anderloni — Pigeot — P. Caronni, 1825 — Vic. Carini — Ed. Eichens, 1841, vorzüglich! — A. Morghen — P. Pelée, 1852 — Louis Calamatta 1855 — De Poily — N. de Larmessin — A. Schleich.

4. Die heilige Cäcilia.

Quatermère de Quincy sagt bei Besprechung dieses Gemäldes:*) „Raphael ist unstreitig anerkannt der erste aller Maler in der Composition. Kein Anderer kommt ihm gleich in Darstellung der Handlung, der Bewegung und Leidenschaft. Aber ebensowenig kann ein Anderer den Ruhm ihm streitig machen bei Gegenständen ohne eigentlichen Gegenstand, wo verschiedene Figuren — mehr zusammengestellt, als verbunden — sich aus keiner andern Ursache zusammenfinden, als durch den Einfall (caprice) dessen, der den Maler aus einem oder dem andern Beweggrund beauftragt hatte, eine Anzahl Personen, die einander nichts angehen, in Einem Raume zusammenzustellen. Solche Darstellungen führen kaum zu einem andern System, als dem antiker Basreliefs, bei denen jede Figur mehr oder weniger vereinzelt nur den Charakter einer Statue einzuhalten hat. Derart ist das berühmte Gemälde der H. Cäcilia!"

Mit allen dem Raphael hier gespendeten Lobsprüchen ist ihm doch sicher Unrecht geschehen, wie der Kunst überhaupt, die denn doch mit den unter dem Namen der „sagre conversazioni" bekannten Altargemälden etwas anderes bezweckt hat, als eine gleichgültige Zusammenstellung von Figuren ohne innern und äußern Zusammenhang.

Ganz abgesehen von ihrer auf den Altardienst und auf den Ort ihrer Aufstellung bezüglichen Bedeutung haben wir früher schon beachtet, wie Raphael bemüht war, in die durch die stete Wiederholung conventionell gewordene Anordnung durch neue Motive neues Leben zu bringen.**) Im vollen Maße gilt dieß von dem Gemälde der H. Cäcilia, der Vertreterin erhabener

---

*) A. a. O. p. 124.

**) Vgl. Th. 1. S. 231. 233. 239.

Kirchenmusik. Sie steht in der Mitte des Bildes; neben ihr zur Rechten Paulus mit Johannes, zur Linken Magdalena mit dem Bischof Petronius, dem Schutzheiligen von Bologna. Obschon ich über die Motive der Auswahl eines jeden dieser Heiligen nicht Auskunft geben kann, so sind sie doch keineswegs in einer Caprice des Bestellers (wie Quatremère annimmt) zu suchen, sondern stehen wie Cäcilia mit der Capelle, Johannes mit der Kirche, Petronius mit der Stadt — so jedenfalls mit bestimmten Beziehungen der Besteller oder der Kirche in Verbindung. Deutlich aber ist jedenfalls die Verbindung der Gestalten unter sich, deutlich die Empfindung, die sie gemeinsam beherrscht. Cäcilie hat so eben noch dem von ihr erfundenen musikalischen Instrumente der Orgel Töne entlockt, denen die Umstehenden mit aufmerksamer Theilnahme zugehört haben. Nun entsinkt es ihren Händen und fällt in Trümmern zu Boden. — Was ist geschehen, das eine solche Umwandlung und Zerstörung zur Folge haben konnte? — In Cäcilia's verklärten, nach oben gewendeten Blicken liegt die Antwort. Wie Töne der Äeolsharfe von unsichtbaren Händen hervorgerufen wie Zauberklänge über uns hinrauschen: so vernimmt sie himmlischen Gesang aus lichter Wolkenhöhe, von einem nur ihren Augen sichtbaren Chor von Engeln. Auch die neben ihr stehenden Heiligen vernehmen die himmlischen Laute; aber sie sehen die Sänger nicht. Paulus versenkt sich in tiefe Gedanken; Petronius wendet sich erstaunt und fragend an Johannes, in dessen klarem und ruhigem Angesicht deutlich zu lesen, daß weder der Gesang, noch die Sänger ihm fremd sind. Nur Magdalena, ihrem Charakter getreu, vermag auch an Anderes zu denken, an die Welt, nach der sie sich umwendet, um sie aufmerksam zu machen, auf das was die Seelen der Andern bewegt, und was auch sie wenigstens hört.

Aber Cäcilia! Vor dem Lobgesang Gottes aus der Engel Munde verschwindet ihr aller Reiz menschlicher Musik. Das Instrument, das sie so oft in heiliger Begeisterung gespielt, erstirbt plötzlich in ihren Händen. Nach den überirdischen Klängen will sie die rauhen Töne der Orgel nicht mehr hören; sie läßt sie zerfallen und legt sie zu den andern Instrumenten der Tonkunst, die halbzerbrochen zu ihren Füßen liegen. Die Sphärenmusik ertönt: und alles Irdische verstummt!

Hochpoetisch im Gedanken ist dieses Gemälde auch in allen Beziehungen künstlerischer Ausführung eine der herrlichsten Schöpfungen Raphael's. Wer wäre nicht gefesselt vom Anblick der rührend bescheidenen Gestalt Cäcilia's und ihrem jungfräulich reinen, himmlisch beseelten, und in Schönheit strahlendem Angesicht! Und von gleich wahrem und sprechendem Ausdruck sind die Heiligen neben ihr. Mit Bezug auf die Bestimmung des Bildes für einen Altar hat sich Raphael streng an das Gesetz der Symmetrie gehalten, so daß drei ganze Figuren, Cäcilia zwischen Paulus und Magdalena, den vordern Raum einnehmen, die andern Beiden aber den Zwischenraum nur gewissermaßen mit ihren Brustbildern ausfüllen. Besonders geschmackvoll und reich ist die Anordnung der Gewänder, der Faltenwurf im wohlthuenden und ausdruckvollen Wechsel schmaler, gezogener und breiter Massen gehalten; Cäcilia selbst trägt ein Kleid, das aus Goldbrokat gefertigt, mit schwarzem Sammet eingefaßt schon etwas ans Costume streift, ohne indeß den idealen Charakter zu verleugnen.

Zu dem bezaubernden Gesammteindruck, den dieses Gemälde hervorbringt, wirkt ganz besonders auch eine wunderbare Harmonie der Farben bei glühender Pracht und voller Sättigung, so daß die Gegensätze vom Blau und Violet der Magdalena und das Grün und Roth des Paulus durch das Goldgewand

Cäcilia's vermittelt, und andere Uebergänge durch die kleineren bräunlichen oder sonstigen Flächen gebildet werden. Nicht minder trägt bei kräftiger Modellierung die geschlossene Haltung dazu bei, diesem Gemälde das Gepräge hoher Vollkommenheit zu geben, wie es denn auch eine breite und freie Behandlung mit der feinsten Durchbildung verbindet. Auffallen könnte allein die etwas unbestimmte, fast skizzenhafte Ausführung der Gruppe der singenden Engel. Es scheint mir indeß, daß Raphael die Absicht dabei verfolgt habe, ihr den Schein einer kaum sichtbaren Vision zu geben. — Erwähnt muß auch werden, daß — nach Vasari's Bericht — die musikalischen Instrumente von Giovanni da Udine gemalt sind.

1798 wurde das Gemälde von den Franzosen nach Paris entführt, dort 1803 durch Hacquin von Holz auf Leinwand übertragen und kam 1815 wieder nach Bologna, wo es in der Pinakoteca in einem abgesonderten Raum vortrefflich aufgestellt ist.*)

5. Die Triumphe Amors im Badezimmer des Cardinals da Bibiena im Vatican.**)

Mit mythologischen Bildern von der Allmacht des Liebesgottes haben wir diesen Abschnitt begonnen; wir kehren an seinem Schluß zu demselben Gegenstand zurück. Die Gemälde, mit denen das Badezimmer des Cardinals Dovizio da Bibiena im Vatican ausgeschmückt ist, sind einem im leichtesten Ton ge-

*) Gest. nach dem Entwurf, von Marc. Anton — Nach dem Gemälde von Giul. Bonasone 1531 — Math. Geuter — R. U. Massard — F. E. Boisson, fürs Musée Napoléon — Mauro Gandolfi 1835 — Jos. de Meulemester — Pierre Pelée 1852 — A. Lefèvre.

**) Da mir der Zutritt zu diesem Zimmer nicht gelungen, so habe ich mich für meine Darstellung an die Kupferstiche nach den Bildern und an die Beschreibung bei Passavant a. a. O. gehalten. — Das Ganze in Chromolithographie von L. Gruner.

haltenen Lobgesang Amor's zu vergleichen. An der Decke ist der Kampf der rohen Natur mit der edeln, die Zügelung ungebändigter Kraft unter dem Einfluß der Liebe in Bildern ausgedrückt. Die Wände zieren Bilder, in denen Amor's, auf den Beistand der Schönheit gegründete Herrschaft über Götter und Menschen in allen Abstufungen geschildert wird. Am untern Ende der Wände dagegen sehen wir auch die untersten Geschöpfe der Natur im Joche der Liebe.

Es ist ein phantasiereiches, und doch leichtverständliches, durch Contraste belebtes und harmonisch abgerundetes, heiteres und fast durchaus liebliches Gedicht, von welchem es allerdings fraglich bleibt, ob es ganz oder nur theilweis auf Raphael's Rechnung zu schreiben ist, da ihm die Gegenstände vom Cardinal angegeben worden zu sein scheinen.*) Nur die Entwürfe zu den Bildern, und auch diese nicht alle, sind von Raphael; die Ausführung hatte er Giulio Romano und andern Schülern übertragen.

Das Badezimmer ist viereckig, hat an jeder Wand eine Nische von weißem Marmor, oder ein Fenster, dazu an einer Wand die Thüre. Die Wände sind mit feinen architektonischen Ornamenten auf dunkel rothbraunem Grunde bemalt. Die Decke wird von einem Kreuzgewölbe gebildet und ist in 21 bunte, von goldenen Stäben eingefaßte Felder getheilt. Das mittlere derselben enthält eine Landschaft auf Goldgrund; daneben vier weibliche Figuren auf Wagen, von Rossen und Stieren in wildem Laufe gezogen; ferner acht Felder mit Kämpfen reißender und zahmer Thiere; und vier mit Liebesgöttern in verschiedenen Stellungen. An drei von den senkrechten Wänden sind je 2 Bilder (von ungefähr 2 F. Höhe, 1 1/4 F. Breite), an der vierten wegen der Thüre nur eines, angebracht; und in ihnen gibt Ra-

*) Vgl. oben S. 50.

phael vor allem seiner Ansicht von der Unzertrennlichkeit von Liebe und Schönheit einen sprechenden Ausdruck. Das erste Bild ist die Geburt der Göttin der Schönheit. Auf daß Uranos kein Geschlecht gewaltthätiger, ungestalter Titanen mehr erzeugen könne, wird er von Kronos entmannt. Vom versprützten Blute braust das Meer auf, und aus dem Wogenschaum entsteigt Aphrodite. Man sieht sie fast vom Rücken, wie sie mit dem linken Fuß auf eine Muschel steigt, und sich unbefangen frei umschauend, das lang herabwallende Haupthaar mit der Linken faßt, eine mit allen Reizen jugendlicher Anmuth ausgestattete Gestalt.*) — Bald sind ihr die Geschöpfe des Meeres zugethan; sie läßt (im zweiten Bilde) sich von einem Delphin durch die Wogen tragen, und schon begleitet sie Amor auf einem zweiten Delphin.**) — Venus ist verwundet (drittes Bild); ob durch Amor, oder durch einen Sterblichen? — wer sagt es? Aber obschon sie die Wunde in der Brust mit dem Ausdruck des Schmerzes mit der Hand bedeckt, bleibt Amor neben ihr, bewaffnet mit Pfeil und Bogen, mit denen er vielleicht das Unheil angerichtet, das ihm so gefährlich nicht vorkommt, in sorgloser Stellung mit übereinandergeschlagenen Beinen, ungerührt.***) — Bald erstreckt sich seine Macht noch weiter: Im vierten Bilde beschleicht Jupiter in Gestalt des Pan die Antiope, die, nachdem sie eben das Bad verlassen, am Ufer des klaren Wassers im Schatten belaubter Bäume das lange Haupthaar sich mit dem Kamme glättet. Dieses Bild ist von Giulio Romano,

*) Gest. von Marco da Ravenna — M. A. Maestri, fol. und bunt — Piroli.

**) Gest. von Marco da Ravenna — M. A. Maestri — Piroli.

***) Eine Zeichnung mit Röthel ist in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien (gest. von Ruschewehh). — Gest. von Ag. Veneziano 1516 — Angelo Campanella für die Scuola Italiana, 1773 u. 1806 — Piroli — M. A. Maestri — L. Pizzi.

und hat einen stark sinnlichen Beigeschmack.*) Inzwischen ist Venus noch andern Verwundungen ausgesetzt. Unvorsichtig eilend, des Wegs nicht achtend, hat sie sich einen Dorn in den rechten Fuß getreten und ist nun (im fünften Bilde) bemüht, ihn sich auszuziehen. Sie sitzt unter einem Baum, umblüht von weißen Rosen, die sie mit dem Blute der Fußwunde roth färbt, seit welcher Zeit es auch rothe Rosen gibt. Zur Begleiterin hat sie ihren Lieblingsvogel, die Taube gewählt, die hinter ihr im Grase sitzt.**) — Den Dorn wird sich Venus eingetreten haben auf dem Wege zum Heißgeliebten, dem in Jagdlust durch die Wälder schweifenden Adonis. Sie hat ihn gefunden und seine Locken mit Laub bekränzt; sie hat sich (im sechsten Bilde) ihm zu Füßen gesetzt in den grünen Rasen, ihren Kopf in seinen Schooß gelegt und läßt sich Liebkosungen gefallen. — Auch diese Composition ist von Giul. Romano.***) — Amor tritt auch zuweilen in einer etwas unzarten Manier auf: Im siebenten Bilde sieht man Vulcan, dessen leidenschaftlicher Umarmung sich Athys vergebens zu entwinden bestrebt ist; ein Kampf, dessen Folge durch die Geburt des Erechtheus bezeichnet ist. Das Bild ist weder von Raphael noch von Giul. Romano.†)

Aber Amor begnügt sich nicht, Götter und Menschen in seine Gewalt zu bringen: die ganze Natur bis in die untersten Creaturen ist seinen Gesetzen unterworfen und muß folgen wie er gebietet! So sehen wir ihn in den Sockelbildern hier auf

---

*) Gest. v. M. Antonio — A. Campanella — Piroli — J. C. de Meulemester — M. A. Maestri. —

**) Diese reizende Composition existiert nur in einer Copie in der ehemaligen Villa Spada, wovon später. Gest. mit kleinen Veränderungen von Marco da Ravenna — Piroli — P. Audouin.

***) Originalzeichnung in der Sammlung des Erzherz. Albrecht. — Gest. von M. Antonio u. A. Veneziano — Piroli — M. A. Maestri.

†) Gest. von Piroli u. Maestri.

einem Muschelwagen von zwei Schmetterlingen gezogen; da von zwei Delphinen, die er von einem Floß herab mit dem Dreizack regiert; dann läßt er sich von zwei Schildkröten auf einer Muschel durch seichtes Gewässer ziehen; oder er steht mit geschwungenem Herrscherstab gleich einem Triumphator auf einer Biga, vor die er ein Paar Schwäne gespannt hat; wiederum ein andermal hält er ein Schlangenpaar mit einem Palmenzweig als Geißel in geordnetem Gange; und selbst die trägen Schnecken verschmäht seine Herrscherlust nicht und hält sie sogar mit ironischer Lust am Zügel vom Uebereifer zurück. *) — Und damit endet das heitre Gedicht der Liebe!

Die Gemälde dieses Badezimmers hatten sich des Vorzugs zu erfreuen, daß ein andrer Großer Roms, der Duca Mattei, sich fünf größere derselben in seiner auf dem Palatin erbauten Villa von Giul. Romano copieren ließ, nehmlich Venus und Amor, von Delphinen getragen; der Venus Klage über die Wunde in der Brust; Venus, den Dorn aus dem Fuße ziehend, das Bild, das nur in dieser Copie auf uns gekommen. Venus bei Adonis und Jupiter und Antiope. Ursprünglich war der Raum, in welchem diese Bilder sind, eine Loggia, die durch einen spätern Anbau in den Hintergrund gedrängt worden. Die Besitzer der Villa haben oft gewechselt; man kennt sie unter dem Namen der Villa Spada; später Mills. Seit etwa 20 Jahren ist sie in den Besitz von Nonnen mit der strengsten Clausur gekommen, so daß sie von Niemanden mehr gesehen werden können.

Bildnisse.

Zu den Bildnissen, die Raphael noch in der frühern, sehr lichten und einfachen Behandlungsweise gemalt, gehört das des

---

*) Gest. von Maestri, Piroli und von Chapuy. — Sämmtliche Blätter sind auch coloriert zu haben.

Cardinals Tommaso Phädra Inghirami.*) Derselbe hatte sich einen Namen als Dichter gemacht und so hat ihn Raphael dargestellt, am Schreibtisch mit der Feder in der Hand, das Tintenfaß vor sich, und ein Blatt Papier, ein aufgeschlagenes Buch neben sich, den Blick sinnend emporgerichtet. Er war ein wohlbeleibter Herr mit sehr rundlichen, weichen Händen, blühender Gesichtsfarbe, aber einem stark schielenden Auge. Er ist in Roth gekleidet und hat ein rothes Käppchen auf, womit der grüne Vorhang hinter ihm im harmonischen Gegensatz stimmt. — Dieß Bildniß befindet sich — seit der Rückkehr aus Paris, wohin es als Kriegsbeute Napoleon's entführt worden war — wieder in der Galerie Pitti zu Florenz.**)

Von dem Bildniß des Cardinals Dovizio da Bibiena, zu welchem Raphael in besonders vertrautem Verhältniß stand (s. S. 18), gibt es zwei Exemplare, die sich die Originalität streitig machen: das eine im Palast Pitti zu Florenz, das andere im Museo zu Madrid. Passavant erklärt sich, nachdem er das letztere gesehen, für dieses. Wir haben einen Mann vor uns, dessen Züge einen ausgeprägten Nationalcharakter tragen, scharfsinnige Beredsamkeit im feingeschnittenen Munde, Festigkeit in dem klarhervortretenden Knochenbau der gebogenen Nase und Geist in dem Adlerauge mit breiten Augendeckeln. Er trägt ein rothes viereckiges Käppchen, ein rothes Kleid mit großem, weitem Kragen; den linken, von einem weißen, feingefältelten Aermel bedeckten Arm hat er auf den Tisch gelegt; von der Hand sieht man nur wenig. Die Bewegung des Kopfes bildet einen schroffen Gegensatz zu der des Körpers, als wäre sie Folge eines momentanen Eindrucks. Die Carnation ist fast monoton,

---

*) Vgl. oben S. 8.
**) Gest. von T. v. Cruys.

die Modellierung dagegen bei vollkommener Klarheit sehr kräftig. Die ganze Auffassung zeigt uns einen Mann von großer Ueberlegenheit.*) — Nach dem Tode des Cardinals kam sein Bildniß in den Besitz des Grafen Castiglione, der es — als Gesandter von Clemens VII. — wahrscheinlich mit nach Madrid genommen, wie sein eigenes, das von dort auf dem Wege über Holland nach Paris gekommen. So wird das Madrider Exemplar wahrscheinlich dasselbe sein, das Bibiena besessen; das Florentiner Exemplar aber eine Copie, an welcher Raphael vielleicht den Kopf, vielleicht nicht einmal diesen gemalt hat.

In der Galerie Doria sieht man in Einem Rahmen auf grünbraunem Grunde zwei männliche Bildnisse, von kräftigster Carnation und Modellierung und breiter Behandlung, so lebendig im Ausdruck, daß sie zu sprechen scheinen; es sind die beiden venetianischen Schriftsteller, von denen ich oben S. 6 Nachricht gegeben. Wir erkennen in dem Kopfe links voll männlicher, fast ungebundener Kraft und scharfblickender Klugheit den Geschichtschreiber der Republik Navagero. Sein Bart ist kurz und kraus; seinen Kopf deckt eine weite, turbanähnliche Mütze. Mit dem gemüthlichen, ruhigen Antlitz zur Rechten neben ihm, aus dessen Augen mehr die Seele spricht als der Geist leuchtet, stimmt der Charakter Beazzano's überein (s. o. S. 6). Er trägt ein schwarzes Kleid, das das feingefältelte Hemd an der Brust offen läßt, ein schwarzes Barrett und glatt gescheiteltes langes Haar. — Das Bild war im Besitz des Cardinals Bembo in Padua, wo es der Anonymus des Morelli gesehen, der es als die auf eine Tafel gezeichneten Bildnisse des Navagero und Beazzano bezeichnet (wogegen unerklärlicher Weise im Katalog

---

*) Gest. von L. Gruner 1834 (mit der falschen Benennung: „Giul. de' Medici") — Vedetti. —

der Galerie Doria und sonst die Namen zweier Rechtsgelehrten des 14. Jahrhunderts, Bartolus und Baldus, angegeben und festgehalten werden. Aus einem Briefe des Card. Bembo an Antonio Anselmi vom 29. Juli 1538 dürfen wir vermuthen, daß er seine Erlaubniß zu einer Copie gegeben hat. In dem (Lettere pittoriche III. p. 261 publicierten) Briefe steht: „Ich bin es zufrieden, daß dem Beazzano das Bild mit den beiden Köpfen von Raphael aus Urbino gegeben werde, und daß Ihr es ihm bringen laßt und es ihm auch übergebt, mit der Bitte, darauf Acht zu haben, daß nichts daran verdorben werde. Und wenn Ihr es mit seinem Kasten senden wolltet, so thut, was Ihr für das Beste haltet."*) Der Umstand, daß das Bild in der Galerie Doria nicht auf eine Tafel, sondern auf Leinwand gemalt, und in venetianischer Weise behandelt ist, spricht dafür, daß es die für Beazzano gemachte Copie ist. Das in Bembo's Besitz einst befindliche Original ist nicht mehr vorhanden.**)

Ebenso spurlos ist das Bildniß des Dichters Antonio Tebaldeo verschwunden, das Raphael ungefähr in derselben Zeit gemalt hat. Und dürfen wir dem Urtheil des Cardinal Bembo trauen, so gehört dieser Verlust zu den empfindlichsten von denen, die wir zu beklagen haben. In einem Briefe an Bibiena vom 19. Apr. 1516 schreibt Bembo: „Raphael, der sich ergebenst empfiehlt, hat unsern Tebaldeo so natürlich portraitiert, daß er sich selbst nicht so ähnlich ist, als das Bild. Was mich anbelangt, so habe ich noch nie eine solche Aehnlichkeit gesehen. Nach dem, was Herr Antonio davon sagt und davon hält, können Ew. Herrlichkeit selbst urtheilen; denn — in Wahrheit — er hat vollkommen Recht. Das Bildniß des Herrn

---

*) Nach Passavant a. a. O. II. S. 293.

**) Radiert von Paolo Fidanza, mit der falschen Namenangabe, 1785. Eine gute alte Copie, aber beide Köpfe getrennt, im Museo zu Madrid.

Baldassare Castiglione und das des Herzogs — guten und von mir stets verehrten Andenkens, und dem Gott Seligkeit verleihe! — scheinen in Bezug auf Aehnlichkeit wie Werke von Raphael's Schülern, gegen das des Tebaldeo. Ich beneide ihn sehr darum und gedenke mich auch einst von ihm portraitieren zu lassen." Daß das hier von Bembo beabsichtigte Bildniß nicht die (Band I. S. 213 erwähnte) einst in seinem Besitz befindliche und nun verlorene Kreidezeichnung gewesen, geht schon aus der Bemerkung des Anonymus von Morelli hervor, der davon sagt, daß es das Bildniß des Herrn Pietro Bembo gewesen, als er noch jung war und sich am Hofe zu Urbino befand.*)

Einen Maßstab des Werthes von Tebaldeo's Bildniß haben wir an dem Bildniß des Baldassare Castiglione, einer Perle der Sammlung des Louvre. Weit entfernt, eine Schülerarbeit zu sein, wie Quatremère die Bemerkung Bembo's auslegt, ist es ein Werk größter Meisterhaftigkeit In der anspruchlosesten Einfachheit und Offenheit blickt der edle Graf uns an, das Ideal eines Hofmanns, nicht nach der gewöhnlichen Vorstellung, sondern wie er ihn selbst im „Corteggiano" schildert. Feine Bildung und Humanität sprechen aus den schönen Zügen, die durch den schwarzen Vollbart und das breite, schwarze, theilweis geschlitzte Barrett noch gehoben werden. Schwarz ist auch die Kleidung, bis auf eine braune Weste, über welche das feingefältelte Hemd vorsieht und den Hals umschließt. Die Hände, soweit sie die weiten Aermel und der Bildrahmen sehen lassen, sind wie gewohnheitmäßig in einander gelegt. Castiglione schildert den Eindruck des Bildes, den es auch heute noch auf den Beschauer macht, in jener anmuthigen lateinischen Elegie, die er

---

*) Morelli a. a. O. p. 15.

liebenswürdiger Weise seiner Gattin in den Mund legt, da er im J. 1517, ein Jahr nach seiner Verheirathung, mit Aufträgen des Hofes von Mantua nach Rom gereist war, und die in deutscher Uebersetzung etwa so lautet:

Einzig das Bild von Raphael's Hand, das die Züge von Dir mir
  Wieder vors Auge gestellt, nimmt mir die Sorgen hinweg.
Diesem leb' ich zur Lust, und mit ihm lach' ich und scherz' ich;
  Zu ihm sprech' ich; es giebt stets mir die Antwort zurück;
Bald zustimmend mit freundlichem Nicken, so scheint es, als woll' es
  Sagen mir irgend etwas, oder als hört' ich Dich selbst.
Und es erkennt Dein Kind Dich und grüßt süßlächelnd den Vater;
  Aber mich tröstet es sanft, täuscht mir die Trennung hinweg.

Sola tuas vultus referens Raphaelis imago
  Picta manu, curas allevat usque meas.
Huic ego delicias facio, arrideoque iocorque,
  Alloquor et tanquam reddere verba queat.
Assensu nutuque mihi saepe illa videtur
  Dicere velle aliquid, et tua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat,
  Hoc solor, longos decipioque dies.

Graf Castiglione war vom J. 1525 bis zu seinem Tode, 2. Febr. 1529, Gesandter des römischen Hofes in Madrid. Dort wird nach der Zeit sein Bildniß geblieben und bei den vielfachen Beziehungen zwischen Spanien und den Niederlanden nachmals dorthin gekommen sein. Wenigstens wissen wir, daß Rubens dasselbe copiert und Rembrandt eine Zeichnung in Biester danach gemacht hat, die sich jetzt in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien befindet. Es kam am 9. April 1639 in Amsterdam mit der Gemäldesammlung des Hrn. van Uselen zur Versteigerung, und wurde von Alfonso Lopez für 3500 Fr. erstanden. Später kam es in den Besitz des Cardinals Mazarin, aus dessen Verlassenschaft es Louis XIV. kaufte; nun gehört es zu den Kunstschätzen des Louvre.*) Ein zweites Exemplar dieses

*) Gest. nach einer Zeichnung Sandrart's von Reg. Persinius — Nic.

Bildnisses von großer Schönheit, im Besitz des Fürsten Torlonia in Rom, macht den Anspruch, das Original zu sein. (S. den Brief des Gesandten Pauluzzi an den Herzog von Ferrara vom 12. Sept. 1519 in der Gazette des beaux Arts, 1. Mai 1863.)

Bottari rühmt ganz besonders das Bildniß des Archidiaconus Carondelet von Besançon. Ein Bildniß des Sannazar von Raphael (1516) war (nach Pungileoni a. a. O. p. 152) in Besitz von Cav. Carmine Lanzelotti in Neapel, und ist gestochen von Luigi Morghen. Morelli Notizie etc. p. 18 spricht von einer Copie desselben von Sebast. del Piombo.

Edelinck — Nic. de Larmessin — J. Godefroy — Boutrois. — Lith. von Z. Belliard.

Raphael als Architekt und sein Verhältniß zur Antike.

Ich habe stets in meinem Herzen das verständige Taschenmesser gesegnet, das Göthe einst in die Wellen der Lahn geschleudert und das durch seinen Orakelspruch die Entscheidung gegeben, daß er Dichter und nicht Landschaftmaler geworden.*) Wir werden zwar seine Versuche, Landschaften zu zeichnen, nicht theilnahmlos betrachten, vielmehr der Hingebung uns freuen, mit der er der lockenden Stimme der Natur gefolgt und ihre Reize ihr abzulauschen unabläßig bemüht gewesen; aber wir können uns nicht verhehlen, daß er allem Anschein nach als Künstler über J. Philipp Hackert sehr hoch nicht hinaus gewachsen sein würde, während den Dichter des Faust und der Iphigenie bis jetzt noch Keiner erreicht hat. Aehnliche Gedanken drängen sich leicht bei Betrachtung der Bauthätigkeit Raphael's auf, wenn man daneben sich seine Leistungen als Maler vergegenwärtigt, und man muß sich freuen, daß er — selbst ohne Orakelspruch — den Weg erkannt und eingeschlagen, auf welchem er unzweifelhaft das Entzücken der Welt werden mußte, wenn man auch zugeben will, daß er mit seiner universellen Natur und seinem reinen Schönheitsinn auch als Architekt sich rühmlich hervorgethan.

---

*) Die — übrigens allbekannte — Erzählung steht in „Wahrheit und Dichtung", Ausg. letzter Hand Bd. 26. S. 177.

Bevor wir näher auf seine Thätigkeit in dieser Richtung eingehen, erscheint es zum rechten Verständniß derselben nothwendig, sein Verhältniß zur Antike ins Auge zu fassen. Vergleichen wir seine Madonnenbilder, seine allegorischen Gestalten, seine vaticanischen Wandgemälde mit den Werken antiker Sculptur und Malerei, so scheint auf den ersten Anblick nicht die mindeste Verbindung zwischen ihnen zu bestehen. Wo findet sich in der antiken Kunst jene geschlossene Massen-Gruppierung, wie in der Disputa, dem Parnaß, vornehmlich in der Schule von Athen, ja zuletzt in jeder Heiligen Familie von ihm? wo die Kraft des Ausdrucks in dramatischer Darstellweise, wie im Heliodor, oder den Tapeten? wo der Reichthum des Faltenwurfs und der malerische Geschmack in der Anordnung der Bekleidung? wo die Zeichnung des Nackten und der Charaktere, wie sie in seinen vollendeten Werken ihm eigen ist? Ja, haben die Statuen von Apollo und Minerva in den Nischen der Schule von Athen nur die mindeste Aehnlichkeit mit wirklichen antiken Götterbildern? Auf alle diese Fragen kann man mit Nein antworten, ohne damit das Verhältniß Raphael's zur Antike berührt oder beseitigt zu haben.

Zur Erkenntniß dieses Verhältnisses müssen wir uns vor allem ins Gedächtniß rufen, welches die herrschende Richtung der Zeit war, in welche Raphael's künstlerisches Wirken fiel, und wie sichtbar sie ihren Einfluß selbst an solchen Stellen geäußert, die, ihrer Bewegung scheinbar ganz entrückt, die sichere Wohnstätte geblieben für streng kirchliche Ueberlieferungen: in den Gebirgen und Malerschulen Umbriens. Schon in seinen Knabenjahren sahen wir Raphael, im Angesicht der Herrlichkeiten des mit aller Pracht der Renaissance ausgeschmückten Schlosses zu Urbino, ergriffen von der Liebe zum Alterthum, der Verehrung classischer Philosophen und Dichter, deren Bildnisse

er nachzeichnete, vornehmlich von der Bewunderung antiker Kunstdenkmale, Architekturstücke und Ornamente, davon sein uns erhaltenes Skizzenbuch aus der Zeit Zeugniß ablegt. Der für die Größe und Schönheit der alten Kunst erwachte Sinn fand neue Nahrung bei Perugino, der im Cambio zu Perugia nicht nur berühmte Männer des Alterthums gleichberechtigt neben Heilige der christlichen Kirche stellte, sondern auch für die architektonische Einfassung und Verzierung der Bilder sich durchgehends antiker Formen bediente. So konnte es geschehen, daß Raphael sein erstes Madonnenbildchen unbefangen mit Satyrn und Mäandern umgab, und mit gleicher Lust nach einer antiken Marmorgruppe in der Dombibliothek zu Siena ein Bild der Grazien malte. Wenn Raphael schon während seines Aufenthaltes in Florenz einen freieren, über die Lehren und Vorbilder der umbrischen Schule hinausreichenden Schönheitsinn in Linien, wie in Formen entwickelte, so dürfen wir wohl diese Veränderung und Vergrößerung des Styls in Verbindung bringen mit dem Studium antiker Sculpturen, wozu ihm durch die mediceische Sammlung im Garten von S. Marco reichliche Gelegenheit geboten war. Freilich waren die Werke der alten Kunst für ihn nicht Muster oder Vorlegeblätter, die er in den eignen Arbeiten copierte, oder im besten Fall mit Variationen wiederholte: sie waren ihm der Honig in den Blumenkelchen, der, von ihm eingetragen und verarbeitet, eine neue Gestalt und einen gänzlich veränderten Geschmack bekam. Mit den Offenbarungen der Schönheit hatte er zugleich den Geist in sich aufgenommen, dessen Ausdruck sie waren und der trotz seiner gegen Verirrungen aufgerichteten Schranken den schöpferischen Kräften eine ausgedehnte Freiheit gestattete. Die Fülle und Weichheit der Formen, die freiere, mannichfaltigere Bewegung der Gestalten, wie sie Raphael's spätern Werken, im Vergleich mit den frühern

aus der perugineskeu Zeit, eigen sind, weisen deutlich auf den Einfluß hin, den die Werke antiker Sculptur auf ihn ausgeübt. Mit größter Entschiedenheit aber tritt seine Werthschätzung der antiken Kunst in Rom an den Tag, als ihm — wie wir oben S. 104 gesehen — in den Loggien des Vaticans Gelegenheit geboten wurde, von ihrer Ornamentik Gebrauch zu machen. Nach solchen Vorgängen konnte Raphael, sobald er seine Thätigkeit der Architektur zuwendete, nicht einen Augenblick im Zweifel sein, welchen Weg er einzuschlagen habe, und in seinem oben erwähnten Brief an Bald. Castiglione spricht er es geradezu aus, daß er die schönen Formen der antiken Gebäude aufzufinden wünsche.

Wir besitzen aber noch ein anderes, sehr ausführliches Document, das jede Frage nach Raphael's Verhältniß zur Antike mit seinen eignen Worten beantwortet. Es ist dieß der von ihm an Papst Leo gerichtete Brief über die Alterthümer Roms und deren Erhaltung. Er ist zuerst in der Volpi'schen Ausgabe der Werke von March. Scipione Maffei, Padova 1733, bekannt gemacht worden, und zwar als ein Brief von Bald. Castiglione, was inzwischen schon 1799 durch den Abate Daniele Francesconi in einem in Florenz erschienenen Schriftchen widerlegt und dahin berichtigt wurde, daß der Brief von Raphael sei. Da der Brief in Beziehung auf einen vom Papst erhaltenen Befehl geschrieben ist, den Bald. Castiglione, ein Gesandter des Herzogs von Mantua, nicht vom Papst erhalten haben konnte; da ferner der Verf. von sich sagt, daß er im elften Jahre in Rom sich befinde, Graf Castiglione aber immer nur kurze Zeit daselbst verweilte, so konnte seine Autorschaft in Betreff des Briefes nicht aufrecht erhalten bleiben; während Zeitangabe und innere Gründe mit großer Wahrscheinlichkeit auf Raphael hinweisen. Passavant hat im I. Bande

seines Werkes den italienischen Text des Briefes (nach Maffei) vollständig, und im Auszug in deutscher Uebersetzung mitgetheilt. — Inzwischen war auf der k. Bibliothek in München schon 1834 eine zweite Handschrift dieses an den Papst Leo gerichteten Briefes aufgefunden worden, die durch einige nicht unwesentliche Abweichungen und Zusätze sich von der ersten unterscheidet und ein Jahr später, kurz vor dem Tode Raphael's, geschrieben ist. *) Sie zerfällt in zwei Hauptheile: im ersten spricht der Verfasser sich über die antiken Baureste und ihre Verschiedenheit von den mittelalterlichen und modernen Gebäuden aus; im zweiten gibt er eine Anleitung zur Aufnahme von Gebäuden mit Anwendung des Compasses. Zunächst ist es der erste Theil dieses Briefes, der, von den antiken Kunstdenkmalen handelnd, am unzweideutigsten das Verhältniß des Verfassers zu ihnen darlegt, und deßhalb hier seine passende Stelle finden wird. Ich gebe ihn in Uebersetzung nach der Münchner Handschrift, und werde gelegentlich auf einige der auffallendsten Abweichungen aufmerksam machen. **)

---

*) Passavant theilt ihn nach Böhmer's Abschrift im III. Bande seines Werkes mit. J. Schmeller hebt in einer in der k. Akademie der Wissenschaften zu München 1843 gehaltenen Rede die vornehmlichsten Abweichungen hervor.

**) Nur um auf die durchgehende Redaction des Textes, wie sie die Münchner Handschrift zeigt, aufmerksam zu machen, theile ich einige Zeilen vom Anfang des Briefes nach beiden Handschriften mit.

I. Bei Maffei.	II. In München.
Sono molti, Padre Santissimo i quali misurando con loro picciolo giudicio le cose grandissime che delli Romani circa l'arme e della Città di Roma circa al mirabile artificio, ai richi ornamenti e alla grandezza delli edificij si scrivono,	Sono molti, Patre Beatissimo, che misurando con loro debile giudicio le grandissime cose che delli Romani circa larme e della città di Roma circa l'mirabile artificio, richezze, ornamenti et grandezza delli edificii si scrivono. Piu presto

„Viele gibt es, heiliger Vater, die mit dem Maße ihrer schwachen Urtheilskraft über die großartigen Waffenthaten der Römer, wie über die bewundernswürdige Kunst, über Reichthum, Ornamente und Größe der Gebäude der Stadt Rom in Schriften sich äußern. Sie halten sie viel eher für erdichtet, als für wahr, während mir das Gegentheil zu begegnen pflegt und begegnet, daß ich vor den Ueberresten, die man noch in den Ruinen Roms sieht, die Göttlichkeit der Geister des Alterthums erwägend, es nicht für undenkbar erachte, daß vieles von dem, was uns unmöglich erscheint, ihnen in der That ganz leicht vorgekommen sein muß. Da ich mich nun mit großem Eifer diesen Alterthümern gewidmet, und ein nicht geringes Studium auf die genaueste Erforschung derselben gewendet, sorgfältige Vermessungen vorgenommen, gute Schriftsteller zu Rathe gezogen und die Bauwerke mit ihren Schriften verglichen, glaube ich einige Kenntniß der antiken Architektur erlangt zu haben; was mir einerseits durch die Einsicht in eine so außerordentliche Erscheinung die größte Freude macht, anderseits aber auch einen bittern Schmerz, indem ich nur noch den Leichnam dieser hohen und herrlichen Stadt, der einstmaligen Königin der Welt, bejammernswerth in Stücke gerissen erblicke. Darum, wenn

---

quelle più stimano fabulose, che vere. Ma altrimente a me suole avvenire; perchè considerando, dalle reliquie che anchor si veggono delle ruine di Roma, la divinità di quegli animi antichi, non istimo fuor di ragione il credere, che molte cose a noi pajono impossibili, che ad essi erano facilissime. Perchè essendo etc.

estimano quelle fabulose piu che vere. Ma altramente a me sole avenire et aviene, Perchè considerando dalle reliquie, che anchor si veggono per le ruine di Roma, la divinitate de quelli animi antichi non estimo for di ragione credere che molte cose di quelle che a noi pajono impossibile che adessi erano (paressero) facilissime. Onde essendo etc.

überhaupt Pietät gegen Aeltern und Vaterland Jedermann geboten ist, so halte ich mich ganz besonders verpflichtet, alle meine wenn auch geringen Kräfte dafür aufzubieten, daß soviel möglich ein — sei es auch! — schwaches Bild, gleichsam nur ein Schatten der Stadt lebendig erhalten bleibe, die in Wahrheit die Haupt- und Vaterstadt aller Christen ist und eine Zeit lang so hoch und mächtig gewesen, daß die Menschen schon zu glauben begannen, daß sie allein auf Erden vom Schicksal verschont bleiben und gegen den Lauf der Natur vom Tode unberührt ein ewiges Leben haben werde. Darum schien es, daß die Zeit, eifersüchtig auf den Ruhm sterblicher Menschen, sich nicht allein auf ihre Macht gestützt, vielmehr mit dem Schicksal, mit ungläubigen und verbrecherischen Barbaren sich verbündet habe, die ihrer gefräßigen Feile und ihrem giftigen Biß mit ihrer gottlosen Zerstörungswuth durch Feuer und Schwert sich anschlossen. Und so ist es gekommen, daß jene ruhmreichen Werke, die jetzt mehr als je blühend und schön sein würden, von der schändlichen Raserei und dem grausamen Anstürmen schlechter Menschen fast ganz niedergebrannt und zerstört worden sind. Doch ist von ihnen noch immer etwas, gleichsam das Gerippe übrig geblieben, aber ohne den Schmuck, und — so zu sagen — nur die Knochen, ohne das Fleisch. Aber was beklagen wir uns über Gothen und Vandalen und andere solche niederträchtige Feinde des lateinischen Stammes, wenn diejenigen, welche diese armen Ueberreste des stolzen Roms als Väter und Beschützer vor Unbill behüten sollten, vielmehr mit allem Eifer und lange Zeiten hindurch dahin gewirkt, sie zu berauben und zu zerstören? Wie viele Päpste, heiliger Vater! an derselben hohen Stelle, wie Ew. Heiligkeit, aber freilich ohne die gleiche Einsicht, Kraft und Seelengröße, haben die Beschädigung und Zerstörung der antiken Tempel, Statuen, Triumphbogen und son-

12*

stiger Gebäude, die den Ruhm ihrer Gründer ausgemacht, zugelassen! Wie viele haben dazu beigetragen, daß nur zur Gewinnung von Puzzolanerde ihre Fundamente ausgegraben wurden! So ist es geschehen, daß in kurzer Zeit solche Gebäude niedergerissen, daß antike Statuen und Ornamente zu Kalk verbrannt worden sind! Ja, ich scheue mich nicht zu sagen, daß dieses ganze neue Rom, wie wir es jetzt sehen, soweit es groß, soweit es schön, soweit es mit Palästen, Kirchen und andern Gebäuden geschmückt ist, nur mit Kalk, aus antiken Marmorwerken gewonnen, aufgeführt worden. Und nicht ohne tiefschmerzende Bewegung kann ich mich erinnern, daß seit ich in Rom bin, — einem Zeitraum von noch nicht völlig 12 Jahren — viele herrliche Werke in Trümmer gelegt worden sind, wie z. B. die Meta an der alexandrinischen Straße; der Bogen beim Eingang in die Diocletianischen Thermen; der Cerestempel an der Via sacra; ein Theil des Forum transitorium, der erst vor wenig Tagen niedergebrannt und zerstört worden; so wurde, um Kalk zu gewinnen, der größte Theil der Basilica des Forums verwüstet, eine Menge Säulen, Architrave, Friese ꝛc. zerbrochen, daß es eine Schande ist für unsre Zeit, es zugelassen zu haben, so daß man in Wahrheit sagen könnte, daß nur ein Hannibal und niemand anders das zu thun im Stande war. Es dürfte daher, heiliger Vater, nicht zu den letzten Gedanken Ew. Heiligkeit gehören, Sorge zu tragen, daß das Wenige, was von der altehrwürdigen Mutter des Ruhmes und des italienischen Namens übrig ist zum Zeugniß für jene göttlichen Geister, die allein schon durch das Andenken an sie die Menschen unsrer Tage zu allem Guten anreizen, nicht von böswilligen und unwissenden Leuten beschädigt werde, wie bisher jene Geister, die mit Aufopferung ihres Lebens so großen Ruhm der Welt, diesem unsern Vaterlande und uns gebracht, nur zu vielen Miß-

handlungen ausgesetzt gewesen sind. Vielmehr lasse es Ew. Heiligkeit erhalten zu lebendiger Vergleichung, den Vorfahren es gleich zu thun und sie zu übertreffen mit Aufführung großer Bauwerke, mit Beschäftigung und Schutz der schönen Künste und Aufmunterung des Genies; mit Belohnung künstlerischer Thätigkeit, mit Ausstreuung des heiligen Saamens des Friedens unter die christlichen Fürsten. Denn, heiliger Vater! wie Elend und Krieg den Untergang aller Wissenschaften und Künste bringen: so erwächst aus Frieden und Eintracht den Völkern das Glück und jene rühmliche Ruhe, durch welche man in den Stand gesetzt wird, sich den Wissenschaften und Künsten zu widmen und sie zur höchsten Vollkommenheit zu bringen; wie es von dem heilsamen Rathschluß und durch das Ansehn Ew. Heiligkeit von allen Zeitgenossen erhofft wird. Und dieß heißt in Wahrheit „Gütigster Hirte, nein! bester Vater der ganzen Welt" sein!

Doch um auf das Vorgesagte zurück zu kommen, sage ich, daß, da mich Ew. Heiligkeit beauftragt haben, eine Zeichnung zu entwerfen vom alten Rom, soweit es sich aus seinen sichtbaren Ueberresten erkennen läßt, mit den Gebäuden, aus deren Ueberresten durch richtige Schlußfolgerungen der ursprüngliche Zustand unfehlbar herzustellen ist, indem man das, was gänzlich zu Grunde gegangen und verschwunden, dem entsprechend herstellt, was noch vorhanden und sichtbar ist. Darauf nun habe ich allen möglichen Fleiß verwendet, so daß Ew. Heiligkeit, so wie Alle, die ein Interesse an unseren Bemühungen nehmen, eine klare Anschauung gewinnen und wohl befriedigt sein können. Und wenn ich auch, was ich darthun will, aus vielen lateinischen Schriftstellern geschöpft, so habe ich doch nichts desto weniger mich an den P. Victor gehalten, der als der letzte von den neuesten Entdeckungen Kunde geben konnte, ohne die Alten zu übergehen; und man sieht, daß seine Beschreibung der Re-

gionen mit einigen antiken Marmortafeln übereinstimmt, auf denen sie genau verzeichnet sind.

Und da es Einem oder Andern schwierig erscheinen könnte, antike Bauwerke von modernen, oder ältere von weniger ältern zu unterscheiden, und um keinen Zweifel aufkommen zu lassen bei denen, die sich darüber eine Einsicht verschaffen wollen, sage ich, daß das mit geringer Mühe zu erreichen ist. Es finden sich in Rom nur drei Arten von Baudenkmälen, von denen die einen jene trefflichen antiken sind aus dem Zeitraum der ersten Kaiser bis zur Verheerung Roms durch die Gothen und andere Barbaren. Der zweite Zeitraum umfaßt die Herrschaft der Gothen und noch einhundert Jahr mehr; der dritte dauerte von da bis auf unsere Zeiten. Die modernen Gebäude sind hinlänglich bekannt, sowohl da sie neu, als weil sie im Ganzen sich weder an Herrlichkeit, noch an den darauf verwendeten Kosten mit den antiken messen können. Denn wenn auch die Baukunst in unsern Tagen sich sichtlich erhoben und der antiken sehr nahe gekommen, wie man an vielen schönen Werken Bramante's erkennen kann, so sind nichts desto weniger die Ornamente von bei weitem nicht so werthvollem Material als die antiken, die mit so unbegrenztem Aufwand ausgeführt sind, daß es scheint, man habe zeigen wollen, wie ein fester Wille jede Schwierigkeit überwinde. Die Bauwerke aus der Gothenzeit sind so aller Anmuth und alles Styles bar, daß sie sich gleicherweise von den antiken wie von den modernen unterscheiden.

Es ist demnach nicht schwer, die Bauwerke aus der Kaiserzeit zu erkennen, die herrlicher, in schönerer Weise und mit viel größern Kosten und mit mehr Kunst ausgeführt sind, als alle die andern. Und von diesen allein will ich reden. Auch darf niemand der Vermuthung Raum geben, daß unter den antiken Gebäuden die spätern weniger schön, weniger durchdacht und

von anderem Styl seien, als die ältern, da sie alle von gleicher Art sind. Und obwohl öfters viele der antiken Gebäude restauriert worden, wie man liest, daß da, wo das goldene Haus des Nero stand, nachmals die Thermen des Titus und sein Haus nebst dem Amphitheater erbaut worden, so war man doch dabei nicht von der Art und dem Styl abgewichen, wie er den noch ältern Gebäuden vor der Zeit des Nero und des goldenen Hauses eigen war; und obwohl Wissenschaften, Bildhauerei, Malerei und so zu sagen alle Künste in Verfall geriethen und sich bis zur Zeit der letzten Kaiser mehr und mehr verschlechterten, so erhielt sich doch die Architektur stets auf der alten Höhe, und war die letzte der Künste, die herabkam. Und das läßt sich vielfach erkennen, u. a. an dem Triumphbogen des Constantin, der in seiner Anordnung und in allem, was zur Architektur gehört, schön und von vortrefflicher Ausführung ist; während die Sculpturen daran im höchsten Grade geschmacklos, ohne Kunst und Zeichnung sind; mit Ausnahme natürlich der sehr vortrefflichen und stylvollen, die man von den Triumphbogen des Trajan und des Antoninus Pius genommen hat. Gleiches sieht man in den Thermen des Diocletian, deren gleichzeitige Sculpturen abscheulich sind, so wie die Reste der Malerei, die man noch daselbst sieht, sich nicht mit solchen aus der Zeit des Trajan und Titus vergleichen lassen, während die Architektur großartig ist und ein klares Verständniß zeigt.

Dann aber, als ganz Rom von den Barbaren verheert, verbrannt und zerstört worden, scheint es, daß dieser Brand und diese Zerstörung mit den Gebäuden auch die Baukunst selbst betroffen; denn so hatte das Glück der Römer sich gewendet; auf so zahllose Siege und Triumphe waren so viel Niederlagen, war ein solches Elend der Sclaverei gefolgt, wie es denen nicht zu Theil geworden, die ehedem unterjocht und zu Sclaven ge-

macht worden waren, daß man nicht mehr in der Weise und Pracht wohnen konnte, wie zur Zeit, als man die Barbaren unterjocht hatte. Mit dem Glück änderte sich die Weise zu bauen und zu wohnen und es erschien die eine so weit entfernt von der andern, als die Sclaverei von der Freiheit, und bildete sich entsprechend dem allgemeinen Elend, ohne Kunst und Maß, ohne jegliche Anmuth; und es schien, daß die Menschen dieser Zeit zugleich mit der Herrschaft alle schöpferische Kraft und Kunst verloren hätten und so unwissend geworden wären, daß sie nicht einmal Backsteine mehr zu machen, noch weniger ein Ornament herzustellen vermochten; sie schälten die Mauern antiker Gebäude ab, um Backsteine zu gewinnen, und mauerten mit Marmor, den sie in kleine viereckige Stücke zerschlagen hatten, wie man noch heute an dem Thurme sieht, den man „delle milizie" nennt. Und so verblieben sie lange in tiefer Unwissenheit, wie sie allen Leistungen ihrer Zeit anzusehen ist; auch scheint es, daß nicht nur in Italien der Kriegssturm solche grausame Verheerungen angerichtet, sondern daß er sich auch über Griechenland erstreckt, wo einst die Erfinder und vollkommensten Meister aller Künste gelebt, und von woher nun eine Malerei, Bildnerei und Baukunst der schlimmsten Art und gänzlicher Werthlosigkeit gekommen.

Hierauf begann, gleichsam die Kläglichkeit zu mehren, der Styl deutscher Architektur sich einzuführen, der — wie man noch sieht — im Ornament himmelweit entfernt ist von der schönen Weise der Antike und der Römer, die außer dem Gebäude selbst noch die schönsten Gesimse, Friese, Architrave, Säulen, Capitäle und Basen und überhaupt alle Ornamente auf das schönste und vollkommenste hat. Und die Deutschen, deren Geschmack noch jetzt an vielen Orten beibehalten wird, stellen oft eine kleine zusammengekrümmte und schlecht ausgeführte

Figur und andere phantastische und formlose Thier- und Menschengestalten als Tragsteine unter die Balken. Doch hat diese Baukunst noch einigen Sinn, indem sie ihre Motive aus den noch nicht gefällten Bäumen nimmt, deren in einander verschränkte Aeste ihnen die Form ihres Spitzbogens gegeben. Und obschon dieser Ursprung nicht gänzlich zu verwerfen, ist er doch schwach, da Hütten aus verbundenen, nach Art der Säulen aufgerichteten Pfosten mit ihrem Giebel und Dach, wie Vitruvius den Ursprung der dorischen Ordnung beschreibt, eine größere Haltbarkeit haben, als die Spitzbogen mit ihren zwei Mittelpunkten. Und überdieß hat nach mathematischem Gesetz ein Halbkreisbogen, von dem jeder seiner Radien nur nach Einem Mittelpunkt geht, eine größere Tragkraft; der Spitzbogen aber außer seiner Schwäche auch noch den Mangel an Wohlgefälligkeit für unser Auge, das die vollkommene Kreislinie liebt, und man sieht, daß die Natur selbst gleichsam keine andere Form sucht. Aber man braucht nicht von der römischen Baukunst zu sprechen im Vergleich mit der der Barbaren, da der Unterschied weltbekannt ist; auch ihre Ordnung nicht zu beschreiben, da dieß Vitruvius bereits aufs beste gethan. Es genüge zu wissen, daß die Baudenkmale Roms bis zu den Zeiten der letzten Kaiser stets nach guter Regel der Architektur ausgeführt waren, und daß sie mit den ältern Bauwerken übereinstimmen, so daß durchaus keine Schwierigkeit obwaltet, sie von denen zu unterscheiden, die in der Zeit der Gothen und viele Jahre nachher errichtet worden; denn beide bilden gleichsam zwei äußerste Gegensätze; noch auch von Gebäuden unsrer Zeit, wenn durch nichts sonst, als durch ihre Neuheit, die sie als ganz modern erscheinen läßt."

Nachdem hierauf Raphael bemerkt, daß er sich genügend über den Gegenstand seiner antiquarischen Untersuchungen aus-

gesprochen zu haben glaube, geht er zur Beschreibung des Verfahrens über, das er zur Aufnahme des Grundrisses, Aufrisses und Durchschnitts anwendet, und wie auch eine richtige perspektivische Ansicht zu gewinnen sei; eine Abhandlung, die hier füglich übergangen werden kann.

Ueber Raphael's artistisch-archäologische Thätigkeit selbst findet sich eine Nachricht von Bedeutung in einem nach seinem Tode geschriebenen Briefe des Marc Antonio Michiel de Ser Vettor, eines venetianischen Edelmanns, an Antonio di Marsilio in Venedig.*) Darin heißt es, daß Raphael „in einem Buche die alten Gebäude Roms aufzeichnete, und dabei die Verhältnisse, Formen und Verzierungen derselben so genau angab, daß wer es gesehen gewissermaßen behaupten könnte, das alte Rom gesehen zu haben. Die erste Region hatte er bereits vollendet. Er stellte nicht nur die Grundrisse und die Lage der Gebäude dar, die er mit großer Mühe und Kunst nach den Ruinen aufgenommen hatte, sondern auch die Aufrisse mit allen Zierrathen, die er, wenn keine Bruchstücke mehr vorhanden waren, nach den Angaben des Vitruvius nach den Regeln der Baukunst und den Beschreibungen alter Schriftsteller auf das sorgfältigste zeichnete."

Wohin dieses Buch mit den Zeichnungen Raphael's gekommen, ist noch nicht ermittelt. Winckelmann hat es noch gesehen; denn er sagt in seinen „Anmerkungen über die Baukunst der Alten" Bd. II. S. 100:

„Ich habe Zeichnungen des großen Raphael von dem Tempel zu Cori vor Augen, welcher gezeichnet und genau ausgemessen worden, da derselbe noch weniger als jetzo gelitten hatte."**)

---

*) Abgedruckt bei Morelli a. a. O. p. 210. not. 128.

**) Diese Zeichnung hat eine Unterschrift von Raphael's Hand, nach wel-

Ferner: „Diese Zeichnungen befanden sich nebst andern von alten Gebäuden genommenen im Museo des berühmten Herrn v. Stosch und machen einen Band von etlichen und zwanzig Stücken aus.“ Es ist undenkbar, daß so werthvolle Bestandtheile der v. Stosch'schen Kunstschätze sollten durch Verschleuderung verloren gegangen sein; so daß wir wohl hoffen dürfen, sie einst wieder ans Tageslicht gezogen zu sehen. — Winckelmann berichtet zugleich von einem andern Band von ähnlichen Zeichnungen Raphael's in der Bibliothek des verst. Thomas Coke Lords Leicester.

Noch gehört hierher eine andere Nachricht, die sich in der Vorrede der „Antiquitates Urbis per Andream Fulvium antiquarium 1527“ findet, und die auf eine Erweiterung der antiquarisch-architektonischen Arbeiten Raphael's hinzuweisen scheint. Er sagt darin: „Ich habe Sorge getragen, die Ueberreste der römischen Antiken vor Zerstörung zu schützen und mit Benutzung zuverlässiger Autoren herzustellen; auch habe ich in jeder Region die Denkmäler des Alterthums studiert, welche nach meiner Angabe, Raphael von Urbino, wenige Tage vor seinem Tode, mit dem Pinsel gemalt hatte.“*)

Wie bedeutend diese Zeichnungen und Malereien gewesen sein mögen, lesen wir auch noch aus einem Epigramm heraus, das Cölio Calcagnini aus Ferrara darauf gedichtet und das in Uebersetzung also lautet:

Soviel Fürsten und Zeiten bedurft' es, um Rom zu erbauen!
Soviel Feinde, soviel Zeit, die es wieder zerstört!
Nun hat Raphael Rom um Rom durchsucht und gefunden!
Groß ist ein Mensch, der sucht; aber wer findet, ein Gott! **)

---

cher er den Tempel für toscanisch gehalten, da die nur zur Hälfte cannelierten Säulen Basen haben und toscanische Capitäle.

*) penicillo pinxerat.

**) Tot Proceres Romam, tam longa exstruxerat aetas,
Totque hostes et tot saecula diruerant.

Es mag uns auffallen, daß in Raphael's Augen die Bauwerke aus der letzten Kaiserzeit denselben architektonischen Werth haben, als die Tempel und Triumphbogen aus der Zeit des Augustus und Titus; daß er es für eine leichte Sache erklärt, antike Gebäude von denen einer spätern Zeit zu unterscheiden, während doch bekanntermaßen gerade in dieser Beziehung so viele falsche Annahmen traditionell geworden waren; daß er die ganze Periode romanischer Baukunst entweder unberührt läßt, oder gar mit der s. g. gothischen vermengt; auch mag die sehr unbestimmte Bezeichnung der verschiedenen Baustyle, die er jedoch für ganz genügend hält, befremden, die Bemerkung über die Entstehung des Spitzbogens und der dorischen Ordnung vor seinen kunstgeschichtlichen Studien eine sehr hohe Achtung nicht einflößen: — der Brief, soweit er hier mitgetheilt worden, hat eine andere, in den künstlerischen Charakter Raphael's tief eingreifende Bedeutung. Wir sehen ihn hier mit ganzer Seele sich in die Kunst des Alterthums versenken, vor deren Herrlichkeit jede Erinnerung an die nachfolgende christliche Zeit und deren aus der Religion hervorgegangene Werke verschwunden ist, so daß er zwischen der antiken und modernen Kunst nur eine Periode der Barbarei kennt. Entschiedener konnte er sein Verhältniß zur Antike nicht kund geben, und wenn seine Aeußerung sich zunächst nur auf die Architektur bezieht, so ist sie doch so allgemein gefaßt und von so energischem Ausdruck, daß man sie als ein unzweideutiges Zeichen seiner Geschmacksrichtung nicht nur, sondern seiner allmählich zur höchsten Freiheit gelangten Auffassung der Geschichte nehmen muß.

Dessen ungeachtet können wir nicht verkennen, daß seine

Nunc Romam in Roma quaerit reperitque Raphael.
Quaerere magni hominis, sed reperire Dei est.

Bauwerke in ihrem Verhältniß zur Antike sich wesentlich von seinen Gemälden unterscheiden, daß sie eine viel größere Abhängigkeit und um vieles geringere Eigenthümlichkeit zeigen, als diese, auf welche der Einfluß des Studiums der Antike doch auch überall sichtbar ist. Dazu haben verschiedene Umstände zusammen gewirkt. Vor allen wird die Ansicht, daß Raphael als Maler begabter gewesen, denn als Architekt, schwerlich auf ernsten Widerspruch stoßen; daß er namentlich durch seinen seltnen Formen- und hohen Schönheitssinn bei einer so zu sagen nur geistigen Berührung der Antike befähigt war, einen eignen Styl zu bilden, eine durchaus eigene Ausdruckweise zu finden. Sodann ist wohl in Betracht zu ziehen, daß die italienische Baukunst sich schon seit einem Jahrhundert von den Ueberlieferungen des Mittelalters losgesagt und unter Zugrundlegung antiker Bauformen allmählich neue Ordnungen eingeführt hatte, die zur objectiven, alle freie Wahl und Erfindung ausschließenden Geltung gekommen waren. Malerei aber und Bildnerei hatten, ohne sich von der Tradition zu trennen, und mit Benutzung aller werthvollen Errungenschaften der alten Kunst zu immer größerer Selbständigkeit sich fortgebildet, die eine Mannichfaltigkeit und Eigenthümlichkeit des Styls mit weiten Grenzen gestattete, ohne in Willkür zu verfallen. So hatte auch Raphael bei dem engsten Anschluß an die alte Kunst doch eine eben so freie Stellung, als diese selbst, behauptet, wobei ihm, als dem Zögling der am wenigsten freien umbrischen Schule, der Vortheil blieb, von einem eng- und festumschriebenen Styl zu eigenthümlicher und selbständiger Ausdruckweise ohne unmittelbare Vorgänger und Vorbilder überzugehen. Endlich ist auch der Umstand zu berücksichtigen, daß die Architektur mit ihren festen, unbeweglichen Formen wohl eine Abwechslung in der Anwendung, auch selbst leichte Modificationen gestattet, aber kein Maß der Freiheit gewährt,

wie sie dem Maler in der Auffassung der Natur, in der Darstellung des gewählten Gegenstandes zu Gebote steht, und wie sie gerade künstlerischer Eigenthümlichkeit reiche Gelegenheit zur Entwickelung bietet. Und so werden wir zu dem Schluß kommen, daß die architektonische Thätigkeit Raphael's nicht seine glänzendste Seite ist, obwohl wir darin überall den ihm eignen Sinn für edle Verhältnisse, Schönheit der Formen, und Maßhalten in der Ausschmückung wiederfinden.

Die Kenntniß von der architektonischen Thätigkeit Raphael's beruht nur zum Theil auf einigen jetzt noch erhaltnen Gebäuden; außerdem auf Beschreibungen und Zeichnungen, die nicht unbedingt zuverlässig sind, und endlich auf unsichern Nachrichten und Vermuthungen. Das neueste Werk, welches ausschließlich Raphael als Architekten zum Gegenstand hat, ist 1845 in Rom erschienen unter dem Titel Opere architettoniche di Raffaello Sanzio, incise e dichiarate dall' Architetto Carlo Pontani. Es enthält auf 37 Tafeln die Abbildungen von 17 verschiedenen Gebäuden, zum Theil mit Grundrissen und Details und gewährt somit eine möglichst vollständige Einsicht in Raphael's Behandlungsweise architektonischer Aufgaben; ist aber nicht unbedingt als maßgebend zu betrachten, da der Verfasser selbst den Tempel im „Sposalizio" in der Reihenfolge aufführt, und — von dem Wunsche beseelt, von schönen Bauwerken so viele als möglich auf des Urbinaten Rechnung zu bringen, — sich hie und da nur durch subjective Ansichten oder Schlußfolgerungen bestimmen läßt. Die von Carlo Pontani in dem bezeichneten Werke aufgeführten und abgebildeten Gebäude sind:

1. Das Wohnhaus Raphael's, nach einem Kupferstich vom J. 1549 in der Bibliothek Corsini zu Rom.

2. Casa Bartolini in Florenz, von Raphael nachgeahmt.

3. Der Tempel aus dem Sposalizio.

4. Das Wohnhaus des Monſ. Branconi dall' Aquila im Borgo zu Rom.

5. S. Maria della navicella in Rom.

6. Wiederholung von 4.

7. 8. Façade von S. Lorenzo in Florenz.

9. 10. 11. Wohnhaus des Jacopo da Brescia im Borgo zu Rom.

12. 13. 14. Villa Farneſina in Trastevere zu Rom.

15. 16. Palazzo Uguccioni in Florenz.

17. 18. 19. Palazzo Pandolfini in Florenz.

20. 21. Capella Chigi in S. Maria del Popolo in Rom.

22. 23. Palazzo Vidoni in Rom.

24. 25. 26. 27. 28. Villa Madama bei Rom.

29. 30. 31. 32. S. Pietro in Rom.

33. 34. 35. Die Loggien des Vatican.

36. Palaſt auf dem Platz di Monte vecchio in Rom.

37. Palaſt „delle convertende" in Rom.

Aus dem nahen und freundſchaftlichen Verhältniß Raphael's zu Bramante, namentlich aus dem Umſtand, daß dieſer ihn dem Papſt zu ſeinem Nachfolger bei dem Bau von S. Peter empfohlen, kann man wohl mit Recht ſchließen, daß Raphael in ſeinem großen Landsmann ſeinen Lehrmeiſter in der Architektur gefunden habe. Auffallender Weiſe aber begegnen wir in ſeinen Bauwerken den eigenthümlichen Bauformen und architektoniſchen Anordnungen Bramante's (wie ſie Band I. S. 81 geſchildert worden) nicht, ſondern vielmehr einer ſo ſtark ausgeprägten Uebereinſtimmung mit den Werken des Baccio d'Agnolo, Baldaſſare Peruzzi, Giuliano da Sangallo und deren Kunſt- und Zeitgenoſſen, daß bei dem ohnehin ſehr geringen Unterſchied im Styl, eine Verwechslung der Urheberſchaft leicht ſtattfinden konnte.

Die Formen, von denen die Phyſiognomie eines Wohnge-

bäudes abhängt, sind Thüren und Fenster, nebst ihrer Einfassung, Friese und Gesimse, nebst der Proportion unter sich und zu der Mauermasse. Erstere betreffend, so hat Raphael Bramante's schöne Anordnung des von Rechtecken flankirten Bogens nicht angenommen, sondern einfache Rechtecke, auch wohl gleichseitige oder gedrückte Quadrate gewählt, je zuweilen mit Säulen und Pilastern an den Seiten eingefaßt, und abwechselnd mit niedrigen dreieckigen, oder flachbogigen Giebeln überdacht; in Friesen und Gesimsen aber und deren ausdruckvoller Gliederung und reizender Verzierung, sowie in den Proportionen im Besondern und Allgemeinen am deutlichsten die Reinheit seines Geschmacks und den klaren Blick für harmonische Gesammtwirkung kund gegeben. Daß er sich auch bei seinen kirchlichen Bauten (neben materiellen, localen und technischen Rücksichten) allein durch sein in der Renaissance des Alterthums gebildetes Schönheitsgefühl leiten ließ, kann nach dem bisher Gesagten nicht mehr befremden. Versuchen wir nun seine architektonischen Arbeiten nach einer gewissen Zeitfolge zu ordnen, wobei wir zu bedenken haben, daß ihm im Januar 1514 die Oberleitung des Riesenbaues von S. Peter übertragen worden, was vorhergehende, bedeutende Leistungen zur unabweisbaren Voraussetzung hat.

Obwohl nun mit Sicherheit kein Bauwerk nachzuweisen ist, das Raphael noch unter dem Pontificat Julius II. entworfen oder ausgeführt, so sprechen doch manche Gründe dafür, daß der Plan zu der Grabcapelle des Agostino Chigi in S. Maria del Popolo, zu welchem die Originalzeichnung in den Uffizien von Florenz aufbewahrt wird, obschon erst später ausgeführt, schon in jene Zeit falle. Die Marienkirche an der Porta del Popolo zu Rom war von Sixtus IV., dem Oheim Julius II. erbaut worden und Julius selbst hatte sein Interesse für diese Kirche vielfach bewährt, wie denn auch seine Angehörigen ihr eine ganz

besondere Auszeichnung erwiesen. Julius hatte 1504 durch Bramante den Chor der Kirche erweitern und mit Glasgemälden von Claudius und Wilhelm von Marseille ausstatten lassen; in seinem Auftrag hatte Jacopo Sansovino im J. 1505 und 1507 die herrlichen Grabmäler des Cardinals Ascanio Maria Sforza Visconti, und des Cardinals Girolamo Basso, eines Schwestersohnes von Sixtus IV., für diese Kirche gefertigt; hierher hatte Julius das berühmte Madonnenbild Raphael's, die „Madonna di Loreto", und sein eignes Bildniß von derselben Hand gestiftet; hier hatten auch die Söhne seines Bruders, Giovanni da Rovere, ihrem Vater die Capelle des h. Augustinus errichtet. Da liegt die Annahme nicht fern, daß Chigi, unaufgefordert, oder auch vielleicht auf leise Anregung, um sich Sr. Heiligkeit besonders zu empfehlen, den Entschluß gefaßt haben mochte, für sich und die Seinen in der vom Papst bevorzugten Kirche eine Grabcapelle erbauen zu lassen, und Entwurf und Ausführung derselben dem von ihm persönlich hochgeschätzten, vornehmlich aber vom Papst in aller Weise ausgezeichneten Freunde Bramante's, dem Urbinaten Raphael zu übertragen, der sich denn auch, und wahrscheinlich nicht ganz ohne den Rath und Beistand Bramante's an die Arbeit wird gegeben haben.*)

Den Grundriß der Capelle umschreibt ein ungleichseitiges

*) Auf der Zeichnung in der Sammlung der Uffizien sind einige Randbemerkungen, wie „die gemeinschaftliche Mauer, Maße der Kuppel ꝛc. ꝛc. Für diese ist ein doppelter Plan in Vorschlag gebracht: nach dem einen, wohlfeilern, sollte sogleich über den Bogen die Kuppel sich wölben; der andere ist der ausgeführte Auf der Rückseite des Blattes ist der Durchschnitt der Capelle gezeichnet, und darunter steht (in überraschender Nichtrechtschreibung) „Capella di Agostino Ghigij ch'eh nel Popollo a Roma." Die Beischriften auf den beiden Blättern sind nicht von derselben Hand: die letztre gleicht auffallend derjenigen Raphael's, während was auf und neben dem Grundriß steht, allem Anschein nach von Antonio da Sangallo, sicher nicht von Raphael geschrieben ist.

Achteck, dessen 4 größere Seiten etwas über 3½ Mètres lang sind, und an dessen kürzern, 2 M. langen, je eine Nische angebracht ist. Die Langseiten sind für den Eingang, den Altar und für Grabmäler bestimmt und mit reichverzierten Bogen überspannt, die auf einem doppelten, von einem Fries unterbrochenen Gesims aufsitzen, das von einem System theils gekoppelter, theils einzeln stehender Pilaster korinthischen Styls getragen wird. Ein kreisrundes, zweites Doppelgesims oberhalb der Bogen trägt einen kreisrunden, mit einem feinen Gesims gekrönten Tambour mit 8 rechteckigen Fenstern, über welchem die halbkreisförmige, in 8 Compartimente getheilte Kuppel sich wölbt und nach oben mit einer kleinen Laterne schließt.

So ergeben sich nach der Höhe 4 Hauptabtheilungen: 1. die Pilasterstellung mit ihrem Doppelgesims, nicht ganz 6 Met.; die Bogenstellung mit ihrem Doppelgesims 3¼ M.; der Tambour mit Gesims 2 M.; die Kuppel bei einem Durchmesser von 6 M. eine Höhe von 3 M. — Die Pilaster sind canneliert, hab'en doppelte attische Basen mit Plinthen, und korinthische Capitäle mit sehr feingezeichnetem und ausgeführtem Blätterwerk. Ueber einem durch ein Perlenband getheilten Architrav tritt das Gesims mit seinem Eierstab und seiner rosettierten Hohlkehle vor, über welchen ein schmuckloser 2½ Decim. hoher Fries das reicher ausgestattete, weiter ausladende Hauptgesims trägt. Von einem Capitäl zum andern sind, an die Voluten geknüpft, Festons gespannt, auf denen sich Adler mit ausgebreiteten Flügeln schaukeln. — In ähnlicher, obschon nicht ganz gleicher Weise sind die übrigen Gesimse gestaltet und verziert, die Bogen aber mit Casetten, Flechtwerk und dem griechischen Bande ausgestattet und durchweg durch schmucklose Flächen die gefälligen Wirkungen der Ornamente erhöht.

Wie aus den Proportionen der klare Blick für das rechte

Maß, so spricht aus den Verzierungen ein feiner, nach der römischen Antike guter Zeit mit Freiheit ausgebildeter Formensinn. Der architektonische Gesammteindruck ist vollkommen harmonisch; man fühlt sich nicht von den Schrecken des Todes umgeben, sondern berührt von den Gedanken an ein redlich vollbrachtes Tagewerk und ein in Frieden abgeschlossenes Leben.

Was aber dieser Capelle einen ganz besondern Werth verleiht, ist, daß sie nicht nur ein vorzügliches Baudenkmal der Renaissance, sondern zugleich ein Zeugniß ist für den umfassenden Kunstgeist Raphael's, der sich nicht darauf beschränkte, schöne Bauformen über- und nebeneinander zu stellen, sondern der in dem ihm gewordenen Auftrag die inwohnende Fruchtbarkeit, den verschlossenen Reichthum von Gedanken erkannte, eine Aufgabe, an deren Lösung mit der Architektur auch Bildnerei und Malerei sich zu betheiligen hatten. Die Bestimmung der Capelle gab ihm die Conception eines sinnreichen Bilderschmucks, der — wär' er nach seiner Idee ausgeführt worden — gleich einem Hymnus auf die Unsterblichkeit, Sinne und Seele hätte ergreifen müssen.*)

In die Zeit vor 1513 fallen noch zwei Bauwerke in Rom, die man dem Raphael zuschreibt: die Ställe der Farnesina und die Vorhalle von S. Maria in Domnica, oder della navicella. Letztre, eine offene Vorhalle mit Arcaden, modern-dorischer Ordnung, ist der Inschrift nach vom „Cardinal Giovanni de' Medici" (seit 1513 Leo X.) erbaut, sehr unbedeutend, und nach Melchiori Guida metodica di Roma 1834 bereits im Jahr 1500, also ohne alle Beziehung zu Raphael errichtet. Von den Ställen der Farnesina, die Vasari dem Raphael zuschreibt, und die nie vollendet worden, ist nichts mehr

*) Vgl. oben S. 153.

übrig, und die Zeichnung, die Pontani nach der Beschreibung des Milizia entworfen und dafür ausgibt, ist alles eher, als ein Stall und entbehrt jeder Begründung. Ebenso grundlos ist Pontani's sichere Annahme, die Farnesina selbst — das anerkannte Werk von Baldassare Peruzzi — vom J. 1509—1510*) — sei nach Raphael's Zeichnung gebaut, da kein Andrer eine so große Schönheit habe erreichen können.

Dagegen dürfen wir wohl unbesorgt der Mittheilung Vasari's Glauben schenken, wenn er im „Leben Raphael's" sagt (D. A. III, 1. S. 220. Ed. Le Monnier VIII. p. 34): „Er ließ zu seinem Gedächtniß im Borgo nuovo zu Rom einen Palast erbauen, den Bramante in Stuccatur ausführen ließ;" eine Angabe, die im „Leben Bramante's" (D. A. III. 1. S. 102. Ed. Le Monnier VII. p. 135) eine Erläuterung erfährt durch die Stelle: „im Borgo ließ er den Palast Raphael's von Urbino aus Backsteinen und Mörtelguß bauen; Säulen und Ecksteine in dorischem Geschmack und in Rustico; kurz, dieß Werk ist schön und die Gußarbeit völlig neu." Ungeachtet dieser Hinweisungen hat man doch bis in die neueste Zeit einen Palast im Borgo für das Wohnhaus Raphael's gehalten, das weder Säulen von Stucco noch Rustico-Ecksteine hat: den Palast des Monsignore dall' Aquila. Erst Visconti hat durch die Entdeckung eines Kupferstichs von Antonio Lafreri in der Sammlung des Palastes Corsini, mit der Unterschrift: „Raph. Urbinat. ex lapide coctili Romae exstructum" und mit der Jahrzahl 1519 den Irrthum aufgeklärt, und das wahre Wohnhaus Raphael's ans Licht gebracht.**)

---

*) Vasari, ed. Lemonnier. T. VIII. p. 222. not. 5. Die Originalskizze dazu befindet sich in der Sammlung der Uffizien.

**) Visconti, istoria del ritrovamento delle spolie mortali di Raffaello Sanzio . . . Roma 1833.

Die Erdgeschosse römischer Häuser enthalten nur selten wirkliche Wohnräume; sie sind dem Verkehr, und — fast möchte man sagen — dem Kehricht gewidmet, Schuppen, Magazinen, Werkstätten, Kaufläden u. dgl. Raphael's Wohnhaus hat nur ein Stockwerk über dem Erdgeschoß; dieses mit starkem, tiefeingeschnittenem Rustico bekleidet, durch halbkreisrunde Arcaden in fünf Abtheilungen getheilt, 7 Met. hoch, hat an jeder Seite des in der Mitte befindlichen Eingangs zwei Läden, und über jedem, wie über dem Eingang ein kleines rundes, oder mit einem Bogensegment oben abgeschlossenes viereckiges Fenster nebst dem dazugehörigen Zimmer der Ladenmiether. Das obere Stockwerk, dessen ganze Höhe 10 M. beträgt, hat 5 Fenster in der Front mit einem Zwischenraum von je 2½ M. der von je 2 Säulen modern-dorischer Ordnung eingenommen ist, die das Gebälk tragen: einen zweitheiligen Architrav, einen Fries mit Triglyphen und ein weitausladendes Hauptgesims. Die Säulen stehen auf Sockeln von 1 Meter 1 Decimeter Höhe. Die Fenster sind rechteckig, im Lichten 5 Meter hoch und 1 Meter 3 Decimeter breit, ein Mißverhältniß, das einigermaßen durch eine Brustwehr von der Höhe der Säulenpostamente gemildert, aber nicht ganz gehoben wird, so daß auch die dreieckigen Giebel, die die Einfassung oben schließen, zu klein erscheinen.

Dieß Haus, das Raphael zu seiner Bequemlichkeit in der Nachbarschaft des Vaticans hatte erbauen lassen, in welchem er Jahre lang gewohnt und unsterbliche Werke ausgeführt, in welchem er sein Leben beschlossen, ist — bis auf einen Rest des rechten Eckpfeilers — zerstört, umgebaut, oder dem Palast Accoromboni einverleibt. Nach Raphael's Tode aber ist es vom Cardinal da Bibiena, dem es als Vermächtniß des edelsinnigen Freundes zugefallen, wegen seines noch in demselben Jahr

(9. Nov. 1520) erfolgten Todes nicht bewohnt worden, wohl aber ist es im Besitz seiner Familie geblieben bis zu der noch unbekannten Zeit seiner Zerstörung.

Der Bau der Peterskirche war, wie wir wissen, nach langer Unterbrechung der von Nicolaus V. begonnenen Arbeiten von Julius II. wieder aufgenommen und Bramante übertragen worden. Nach dessen Plan, den man freilich nur aus Abbildungen von Münzen der Päpste Julius und Leo kennt, sollte die Kirche auf dem Grundriß eines griechischen Kreuzes erbaut, mit einer großen Kuppel überwölbt und mit 2 Seitenthürmen versehen werden. Von Vasari wissen wir, daß Bramante, nachdem am 18. April 1506 der Grundstein (unter dem Pfeiler der h. Veronica) gelegt worden, mit unausgesetztem Eifer und freilich auch in großer Hast an dem Bau gearbeitet, die vier großen Pfeiler für die Bogen, die die Kuppel tragen sollten, emporgeführt, den Anfang mit den Tribunen des Mittelschiffs und des südlichen Querschiffs gemacht, auch sonst noch einige bauliche Einrichtungen für kirchliche Feierlichkeiten getroffen hatte, als der Tod ihn abrief.

Raphael's und seiner Collegen nächste Aufgabe war, den Kuppelpfeilern, die zu schwach befunden wurden, verstärkte Fundamente zu geben. Dabei aber entwarf er einen neuen, vom bisherigen ganz abweichenden Plan.

Bramante's Plan stand in der genauesten Verbindung mit dem von Michel Angelo entworfenen colossalen Grabmal Julius II., dem eigentlichen Beweggrund dieses Papstes für die Wiederaufnahme des Baues von S. Peter, da jede für jenes projectierte Capelle ihm zu klein erschien. Dieses Grabmal, bestimmt, alle andern, seit dem Adrianeum in Rom errichteten Grabmäler an Größe und Großartigkeit zu übertreffen, sollte,

nach der Beschreibung Vasari's*), ganz frei stehen und von allen vier Seiten zugänglich sein, und auf Grund eines Rechtecks von 18 zu 12 Ellen errichtet werden. Nach der Höhe war es auf 3 Stockwerke berechnet, deren unterstes eine offene Gruftcapelle für den (wirklichen) Sarg des Papstes war. An der Außenseite derselben waren Nischen angebracht, zwischen denen Karyatiden in Hermenform das Gesims stützten, und an welche unbekleidete Gefangene gebunden waren, Sinnbilder der vom Papst der Kirche unterworfenen Provinzen, und „sinnreicher Künste und Fertigkeiten, welche sich nicht weniger dem Tode unterworfen, als von diesem Papste zu ehrenvoller Thätigkeit berufen darstellten.“ Auf den Ecken des ersten Gesimses befanden sich vier große Figuren: das thätige und das beschauliche Leben, Moses und Paulus. Vom Gesims aus stieg das Werk, stufenweis sich verjüngend in die Höhe; zunächst mit einem Fries mit Bronze-Reliefs, Kinder- und andern Figuren und Verzierungen; darüber 2 Gestalten, die eine der Himmel, die andere die Erde, beide den Sarkophag mit der Gestalt des Papstes tragend, erstere voll Freudigkeit über den Eintritt einer solchen Seele in das Reich der Seligen, die andre voll Trauer über ihren Verlust für das irdische Leben. Zu dem ganzen Werk gehörten 40 Statuen; Reliefs, Engel, Verzierungen und architektonische Gliederungen nicht gerechnet.

Einem so colossalen Grabdenkmal zu voller Geltung zu verhelfen, konnte keine Kirchenanlage geeigneter erscheinen, als die das griechische Kreuz im Grundriß darbot, dessen Mittelpunkt unzweifelhaft angegeben ist und unverrückbar feststeht.

Da nach Julius' Tode für sein Grabmal, dessen Ausfüh-

*) Ich folge der Beschreibung Vasari's (D. A. V. S. 290), die genauer, als diejenige Condivi's zu sein scheint.

rung schon früher ins Stocken gekommen, nicht viel mehr geschah, Leo auch dem Gedanken, es zum Mittelpunkt der Peterskirche zu machen, nicht Folge geben mochte, lag für Raphael die Abweichung vom Plane Bramante's nahe, um so mehr als ihm die Form des griechischen Kreuzes den nationalen Traditionen nicht zu entsprechen, und dem Cultus der katholischen Kirche unangemessen schien, während ihm das lateinische Kreuz mit seiner tiefen Perspective der Erregung der Phantasie viel günstiger vorkommen mußte.

Raphael entwarf demnach einen neuen Plan, und fertigte ein neues Modell (oder veränderte auch vielleicht nur das Modell Bramante's nach seinem Plan). Modell und Zeichnungen sind verloren; nur der Grundriß ist in einer Copie erhalten, die von Serlio (Tutte l'opere d'Architettura di Sebastiano Serlio, raccolte da Scamozzi, Venet. 1545. 2. Aufl. 1584) mitgetheilt wird. Danach bildet der Grundplan ein lateinisches Kreuz mit halbkreisförmig abgeschlossenen Kreuzarmen und gleichartigem Gipfel (der Absis). Das Langhaus ist dreischiffig und hat an jedem Seitenschiff 5 Capellen, wodurch es gewissermaßen fünfschiffig wird. In der Kreuzung zwischen Chor, Quer- und Mittelschiff stehen Bramante's colossale Kuppelpfeiler, aus dem Fünfeck construiert, an jeder längern Seite mit einer großen, an den kürzern mit je einer kleinen Nische. Diesen Pfeilern gegenüber stehen die gleichartigen, nur aus dem Rechteck construierten, aber auch mit Nischen versehenen Pfeiler der Halbkuppeln der Absiden des Chors und des Querschiffs, deren Umfassungsmauern im Innern ein parallel laufendes System von Pfeilern, Nischen und Säulen entspricht, und einen reichgestalteten Chorumgang bildet. Die Winkel zwischen den Absiden des Chors und der Querschiffe sind rechtwinklig ausgefüllt, derart daß sie nur als die durch die Absiden unterbrochene Fortsetzung

und im Rechteck abgeschlossene Vollendung der Umfassungs-mauern des Langhauses angesehen werden können. Die Pfeiler des Mittelschiffs sind im Rechteck construiert und haben an jeder Seite eine Nische. Dasselbe gilt von den gegenüberstehenden Pfeilern der Seitencapellen, die in ihrem Grundriß die Haupt-züge des Grundrisses der Kirche wiederholen, das Kreuz mit 3 Nischen und der rechtwinkligen Ausfüllung der sie trennenden Zwischenräume. Vier sehr starke Pfeiler schließen die Westseite; die Vorhalle hat keine Pfeiler, sondern 36 Säulen, in 3 Reihen hinter einander gestellt, aber in verschiedenen Zwischenräumen, so daß die 2 mittelsten und die 2 äußeren Säulenreihen enger stehen, als die beiden andern zwischen ihnen; eine Anordnung, nach welcher auf jeden der 4 westlichen Pfeiler eine einzelne, und eine Doppel-Säulen-Reihe kommt.

Diese letzte, etwas unruhige Anordnung abgerechnet, ist der Plan Raphael's durch und durch harmonisch, und nach meinem Dafürhalten schöner als jeder der andern, die Pläne Bramante's und Michel Angelo's nicht ausgenommen.

Obschon nun Raphael bis zu seinem Tode dem Bau der Peterskirche als oberster Baumeister vorgesetzt war, so geschah doch unter seiner Leitung nichts, als die erwähnte Verstärkung der Kuppelpfeiler, was wohl vornehmlich seinen Grund darin haben mochte, daß die Hauptquellen für die Baucasse, die Ablaßgelder, unter dem Einfluß der in Deutschland begonnenen Kirchenreformation zu versiegen begannen.

Dagegen konnte Raphael einen zweiten, vom Papst ihm übertragenen Bau, die Loggien im Hofe von S. Damaso, mit besserm Erfolge fördern. Wer war in Rom, im Vatican und hätte das Gefühl von Größe und Schönheit vergessen, das ihn beim Eintritt in diesen Hof überkommen? aus wessen Ge-

dächtniß könnte das Entzücken verschwinden, mit welchem er aus den Loggien desselben auf und über die ewige Stadt nach dem Albaner- und Latinergebirg mit seinen Blicken geschweift? Der Dank dafür gebührt Raphael, der hier nach Bramante, der das Werk begonnen, als Baumeister gewaltet!

Der Hof ist viereckig (ursprünglich an drei Seiten, jetzt auch an der vierten geschlossen). Der Palast des Vaticans erhebt sich mit 3 Stockwerken über das Erdgeschoß. Dieses ist von Backsteinen ganz schmucklos aufgemauert, mit zum Theil offnen, zum Theil geschlossenen, ganz einfachen Arcaden gegen den Hof, 12 an jeder längern, 9 an jeder kürzern Seite, zwischen denen flache glatte Wandpfeiler zum Gesims aufsteigen. Soweit war Bramante gekommen, als Raphael eintrat, einen neuen, reichen und schönern Plan für die Fortführung des Baues entwarf, ein Modell danach herstellte, und zur Ausführung desselben vom Papst unter Beifallsbezeugungen ermächtigt wurde. Der vollendete Bau, wie er noch dasteht, ist dieses sein Werk! Die Arkadenreihe hat er natürlich als maßgebend für die obern Stockwerke betrachtet; die Wandpfeiler aber zwischen den Arcaden hat er nur bis zum Beginn des Halbkreises der Bogen aufgeführt, und mit Gesimsen versehen, auf welchen die feingegliederten Archivolten aufsitzen; das obere durchlaufende Gesims aber ruht auf Halbsäulen modern-dorischen Styls, die an den Wandpfeilern emporgeführt sind. Ihre Sockel sind durch Balustraden mit Zwergsäulen verbunden. Diese Arcaden gehören zu einem hinter ihnen und vor den Palast fortgeführten Corridor, dessen Decke aus kleinen Kuppelgewölben in der Zahl der Arcaden besteht. Dieselbe Anordnung wiederholt sich im zweiten Stockwerk, nur daß an die Stelle der dorischen Ordnung die ionische getreten. Im dritten Stockwerk fallen die Arcaden weg und das Gebälk wird nur durch runde Säulen ionischer

Ordnung gestützt. — Ohne alle Ueberladung macht der Bau den Eindruck der Pracht und fürstlicher Größe, vornehmlich aber durch die Reinheit seiner Formen und Verhältnisse den der Schönheit, den Raphael noch durch den malerischen Schmuck im Innern zu erhöhen gewußt, von welchem oben bereits (S. 101) ausführliche Mittheilung gemacht worden ist.

Ungefähr in diese Zeit fällt der Auftrag des Papstes an Raphael, sich an der Concurrenz für die Façade von S. Lorenzo in Florenz zu betheiligen. Auf die Frage, in wieweit er diesem Auftrag nachgekommen, gibt nur eine flüchtige Zeichnung Antwort, die sich in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht zu Wien befindet, von der wir nicht wissen, ob sie jemals eine bestimmtere Bearbeitung gefunden. Schwerlich aber wird irgend Jemand im Ernste beklagen, daß sie nicht zur Ausführung gekommen, obschon die noch immer ganz kahle, selbst unbeworfene Backsteinfaçade auch keine Zierde der italienischen Haupt- und Residenzstadt ist. Der Façadenentwurf Raphael's hat 5 Abtheilungen neben einander, deren mittlere die 3 Schiffe des Langhauses bezeichnen, neben welchem an jeder Seite ein viereckter Thurm steht. Zu jedem der 3 Schiffe führt ein eigner Eingang, zu jedem Eingang eine eigene, nach vorn offene, nach den Seiten geschlossene, gewölbte, im Halbkreis überbogte Vorhalle, deren Anordnung deutlich an die Seitencapellen der Peterskirche erinnert, und deren mittelste eine Bogenöffnung nach außen hat, bedeutend höher, als die ganze Kirche. Diese 3 Bogenöffnungen sind durch je eine breite Mauerfläche geschieden, die durch Säulen mit verkropften Gesimsen und Nischen belebt wird; eine Composition, die sich auch bei den Thürmen wiederholt, deren unteres Stockwerk statt der Bogenöffnungen Mauerblenden gleicher Form und von gleicher Größe mit den Vorhallenbögen der Nebenschiffe hat. Ueber dem durch jene

niederen Bogen bestimmten Erdgeschoß folgt ein sehr niedriges erstes Stockwerk in Form aufgestellter Kästen, von Pilastern eingefaßt, die der untern Säulenstellung entsprechen und unterbrochen von dem Bogen der mittlern Vorhalle, die die ganze Höhe dieses Stockwerks einnimmt. Ueber diesem Bogen steht in ganz gleicher Kastenform mit derselben Einrahmung und mit dem obern Abschluß eines flachen Giebels ein kreisrundes Fenster in der Mitte, die Vorderwand des Mittelschiffs, an welche sich zu beiden Seiten, die Dächer der Nebenschiffe zu bedecken, geschwungene Strebepfeiler in Gestalt umgelegter Tragsteine anlehnen. Sie sind zugleich bestimmt, die unangenehme Lücke zwischen dem Mittelschiff und den beiden Thürmen auszufüllen, die ohne eigentliche Verbindung mit dem Bau, demselben nur beigefügt erscheinen. Denn wenn auch Raphael den von Bramante schon für die Peterskirche gefaßten Plan von zwei Glockenthürmen an der Façade wieder aufgenommen: von der italienischen Vorstellung eines abgesonderten Campanile hat er sich doch nicht ganz frei machen können. Was nun diese selbst betrifft, so muß man vor allem daran das sonst so sichere Gefühl Raphael's für die Proportionen vermissen Thut schon das niedrige Stockwerk über dem Erdgeschoß dem Auge weh, erscheint das zweite noch viel zu niedrig zu seiner Breite, was soll man zu der unförmlichen Masse des dritten sagen, die alles niederzudrücken droht, was unter ihr ist? Die Breite der Thürme hat nahebei die Breite der Mittelschiff-Front; es kann den Eckpilastern und Säulen, Nischen und Fenstern nicht gelingen, diese schwere Masse zu beleben, der noch obendrein durch die vielen Horizontalen, mit denen sie sich streng an das Kirchengebäude anschließt, alle Kraft des Emporstrebens gehemmt wird. Vergeblich ist dann auch schließlich der Versuch, mit Nachahmung der Pyramiden einiger ältrer florentinischen Kirchthürme, den

seinigen einen leichten Abschluß zu geben. Um eine hohe Pyramide in der Mitte hat er vier kleinere gruppiert; aber abgesehen von dem Eindruck der Last, den sie hervorbringen, stimmen sie nicht zu dem von der Horizontale beherrschten Styl des Ganzen, das, ausgeführt, immer nur den Eindruck der Schwerfälligkeit und des Mangels an architektonischer Einheit hätte machen müssen.*)

Hatte Raphael dieser Aufgabe sich mit sichtlich geringem Interesse unterzogen, so wendete er dafür die größte Sorgfalt auf einen andern Plan, zu welchem er von Gianotto Pandolfini in Florenz, Bischof von Troja, veranlaßt wurde, der von ihm Zeichnungen zu einem Palast wünschte auf einem in der Stadt gelegenen Grundstücke. Der Palast steht noch, obwohl nicht vollendet, doch wohlerhalten an der Ecke der Straßen S. Gallo und S. Salvestrina und gibt uns das deutlichste Bild von Raphael's Richtung und Befähigung in der Architektur, die sich hier besonders in der Anwendung schöner Proportionen und in belebenden, ein reiches und mannichfaltiges Wechselspiel von Licht und Schatten hervorbringenden Profilierungen kund geben.

Den Grundriß bildet ein ungleichseitiges Viereck mit zwei längern und zwei kürzern Seiten, die Hauptfaçade nach dem Garten gewendet, eine der kürzern Seiten nach der Straße S. Gallo, aus welcher man durch eine mit starkem Rustico umrahmte Einfahrt neben dem Palast zum Eingang in denselben gelangt. Der Palast hat nur ein Stockwerk mit vier Fenstern

*) Abbildung bei C. Pontani a. a. O. Taf. 7. Auf einem zweiten Blatt (Nr. 8) hat Pontani versucht, mit Beibehaltung der Hauptmotive Raphael's und mit einiger Veränderung der Proportionen, einen annehmbareren Entwurf zu Stande zu bringen.

über dem Erdgeschoß, in dessen Mitte eine, in der Front von zwei Säulen getragene Vorhalle zu der Treppe führt. Die Ecken des Palastes haben eine Verstärkung durch abwechselnd längere und kürzere, in rustico zugehauene Steine erhalten, die am obern Stockwerk um $1/3$ kürzer sind, als am Erdgeschoß. Die Fenstereinfassung ist der antiken Tempel-Architektur entlehnt: über einem Sockel, im obern Stockwerk einer durchbrochenen Brustwehr, steigen zu Seiten des Fensters zwei Säulen, im Erdgeschoß modern-dorischer, im obern Stockwerk modern-ionischer Ordnung auf und tragen über entsprechendem Architrav und Fries einen Giebel, der abwechselnd flach dreieckig oder flachrund ist. Die Arcaden der Vorhalle sind halbkreisrund. Ein durchlaufendes, mit dem Mäander verziertes Gesims scheidet das Erdgeschoß von dem obern Stockwerk. Dieses wird von einem weitausladenden Hauptgesims bekrönt, auf welches Raphael deutlich den größten Fleiß verwendet hat. Ueber einem breiten Fries, auf welchem in schöngeformten lateinischen Initialen in vergoldetem Erzguß die Worte stehen: IANNOCTIVS. PANDOLFINVS. EPS. TROIANVS. LEONIS. X. ET. CLEMENTIS. VII. PONTI. MAX. BENEFICIIS. AVCTVS. tritt das aus schwächern und stärkern Rundstäben und Wellen, aus Plättchen und Platten, mit Zahnschnitten und mit geschwungenen Tragsteinen versehene Gesims wie ein breiter, vielgegliederter Schirm weit vor. Die gleiche Sorgfalt ist auch den Fenstereinfassungen und der Vorhalle gewidmet. Die Wirthschaftgebäude sind so gelegt, daß ihre vier Fenster gegen die Straße S. Gallo gerichtet sind und das Portal die Mitte bildet zwischen ihnen und dem Palast. Der den Palast umgebende Garten erhöht womöglich die Schönheit des Gebäudes, dessen Ausführung von Raphael dem Giov. Francesco da Sangallo übergeben, erst nach dessen Tode 1530 durch seinen Bruder Bastiano Aristotele vollkommen

zu Stande kam, wie schon aus der Inschrift des Hauses, die auf Papst Clemens Rücksicht nimmt, zu vermuthen war.*)

Ein zweites Wohnhaus in Florenz, zu welchem Raphael Zeichnungen und selbst ein Modell gemacht, ist das des Uguccioni am Platz der Signoria. Es wird zwar von Einigen ihm ab- und dem Michel Angelo, oder dem Palladio oder auch dem Bosio zugesprochen; aber wohl mit Unrecht; denn in der That hat es die Eigenthümlichkeiten, die Raphael's Architektur kennzeichnen; nur erwecken mir die Mißverhältnisse der schmalen hohen Fenster mit ihren sehr schweren Giebeln, und die zu ihrer Höhe zu dünnen Halbsäulen einigen Zweifel an der genauen Benutzung des ursprünglichen Planes, wenn dieser wirklich von Raphael herrührt. Das Haus hat nur drei Fenster in der Breite und zwei Stockwerke über dem Erdgeschoß und macht doch den Eindruck eines Palastes durch seine Anordnung, Proportionen und Ornamente. Das Erdgeschoß von starkem Rustico hat zu beiden Seiten des Eingangs einen Kaufladen. Es schließt mit einem schön verzierten Gesims ab, über welchem eine (jetzt freilich charakterlos modernisierte) Balustrade in der ganzen Breite des Hauses vortritt, so daß man aus jedem der Fenster an die Luft treten kann. Die Fensterverdachungen werden von geschweiften Consolen getragen; sie sind im ersten Stockwerk flachrund, im obern flachdreieckig, freilich nicht flach genug, um leicht genug zu erscheinen. Zwischen den Fenstern und auch an der Außenseite der beiden äußern steht je ein Säulenpaar auf Sockeln, im ersten Stockwerk ionischer, im zweiten korinthischer Ordnung. Beide Stockwerke sind durch ein Gebälk und Gesims korinthischer Ordnung getrennt, über welchem eine Balustrade, gleich

*) Abbildung der Straßenseite bei C. Pontani a. a. O. Taf. 17. Grundplan u. Details Taf. 19. — Grandjean de Montigny et A. Famin, Architecture Toscane, Paris 1815. Taf. 33—36.

der untern, die ganze Breite des Hauses einnimmt. Das Hauptgesims fehlt; hat aber sicher in Raphael's Plan nicht gefehlt, sondern scheint in Folge einer in dem Baufonds eingetretenen Ebbe nicht zur Ausführung gekommen zu sein. Wenn irgendwo, so sieht man hier in der Eintheilung und Verzierung der Gesimsglieder wie in der Zeichnung der Capitäle und allem Detail das eifrige Bemühen Raphael's, nach den Resten und Lehren der antiken Baukunst seinen architektonischen Formensinn auszubilden.*)

Noch drei städtische Wohngebäude und eine Villa machen Ansprüche an Raphael als ihren Schöpfer; wir haben sie in Rom und — da sie jetzt zum Theil nicht mehr stehen — in der Geschichte aufzusuchen.

Das erste derselben ist der Palast Branconio dall' Aquila, bis zu Visconti's früher erwähnten, im Jahre 1833 gemachten Entdeckung für Raphael's Wohnhaus gehalten, niedergerissen bei der Erweiterung des Petersplatzes zu Gunsten der Säulenhalle des Bernini, um 1660. Dieser Palast, der links am Ende des Borgo nuovo stand mit der freien Aussicht auf die Peterskirche, ist größer, als die übrigen Raphaelischen Wohnhäuser, indem er vier Reihen Fenster übereinander hat, obschon nur eine Eintheilung von zwei Stockwerken über dem Erdgeschoß. Dieß hat außer einer modern-dorischen Säulenstellung zwischen Blendarcaden und dem Portal die üblichen Magazine oder Schuppen mit den kleinen Fenstern unter dem Bogen zu den über den Magazinen gelegenen Zimmern. Ein entsprechendes Gebälk und Gesims scheidet das Erdgeschoß vom ersten Stockwerk, das in zwei Abtheilungen sich darstellt. Die untere,

---

*) Abbildung bei C. Pontani a. a. O. Taf. 15. Details Taf. 16. — Grandjean de Montigny und A. Famin, a. a. O. Taf. 46. 47.

für die Wohn- und Gesellschafträume bestimmt, hat Fenster nach Raphael's üblicher Anordnung, mit gegliederter Einrahmung, ionische Säulen zu beiden Seiten, mit abwechselnd flachdreieckigen und flachrunden Giebeln auf ionischem Gebälk; zwischen den Fenstern und an den Ecken Nischen, deren verkropfte Sockel mit den gleichartigen Sockeln der Säulen ein lebhaftes Licht- und Schattenspiel bewirken. Noch belebter wird die Mauerfläche über den Fenstergiebeln, wo Bildnißmedaillons, Masken, Adler und Festons in Stuccatur von Giov. da Udine, wie Vasari berichtet, a. a. O. V. 26., zwischen den kleinen Fenstern der hier befindlichen Dienstwohnungen angebracht sind. Die Fenster der obersten Abtheilung sind rechteckig, der durchgehende Sockel mit verschiedenartigen Vierecken in Relief, die Wandflächen durch viereckige Mauerblenden verziert; das Ganze von einem Haupt-Gesims mit Tragsteinen und einer durchbrochenen Attike bekrönt.*)

Der Palast Coltrolini, auch Caffarelli, jetzt Vidoni, bei S. Andrea della Valle wird auf Grund eines bereits 1549 von Ant. Lafrery veröffentlichten, mit der Unterschrift: „Raph. Urbinat. ex lapide coctili Romae exstructum" versehenen Kupferstich dem Raphael als eine Arbeit vom Jahre 1515 zugeschrieben. Er hat zwei Stockwerke über dem in Rustico bekleideten Erdgeschoß, das ganz nach römischer Weise dem Verkehr gewidmet ist. Die Fenster des ersten Stockwerks sind im hohen Rechteck gestaltet, ohne die üblichen Fensterverdachungen, durch gekuppelte modern-dorische, starkvortretende Säulen geschieden, deren Sockel in Verbindung mit den Fensterbrustwehren die Façade sehr beleben. Das oberste Stockwerk ist durchaus

*) Abbildung bei C. Pontani a. a. O. Taf. 6. (auch 4.) — Früher bei P. Ferrerio, Pal. di Roma. I. Taf. 15. — J. Sandrart's Akademie. III. 2. Taf. 3. als das Haus Raphael's.

schmucklos, wenn man nicht etwa auf ganz glatte Lessinen und ein sehr unbedeutendes Hauptgesims einigen Werth legen will. In der ebengenannten Abbildung hat der Palast 5 Fenster in der Front; bei Ferrerio a. a. O. hat er bereits deren 9; in der Akademie von Sandrart 12 und bei C. Pontani 14, nebst noch einem Portal und 2 Fensterblenden im Erdgeschoß. Es scheint, daß die Abtheilung mit den ersten 6 Fenstern links, und die andere mit den letzten 3 Fenstern rechts einer spätern Erweiterung des Palastes angehören. Ich vermisse in dieser Zeichnung die gleichmäßige Durchführung des Styls, die Schönheit architektonischer Gliederungen, die Harmonie und Ruhe, die Raphael auch bei der Anwendung verschiedener Bauformen zu gewinnen verstanden, wenn auch gegen die Proportionen, wenigstens der ältesten Zeichnung, nichts einzuwenden ist.

Viel mehr übereinstimmend mit den übrigen architektonischen Entwürfen Raphael's ist das dritte dieser römischen Wohnhäuser, das noch im Borgo nuovo steht und erst in neuester Zeit zu seinem rechten Namen gekommen ist. Es galt früher für das Haus des Dichters Jacopo Sadoleto; seit man aber am Fries der Nebenseite des Hauses die Inschrift: „Leonis X. Pont. Max. Liberalitate Jacobus Brixianus Chirurgus aedificavit“ entdeckt und in Gaetano Marini's „Archiatri Pontificj Roma 1784“ die Notiz gefunden hat, daß Leo X. im J. 1515 den Platz an der Ecke der Via Sistina und Alexandrini, denselben, wo besagtes Haus steht, (um 1000 Duc.) angekauft, war jede Ungewißheit über den ursprünglichen Besitzer, den Leibchirurg Giacomo di Bartolommeo von Brescia, gehoben. Es hat zwar durch eine moderne Restauration viel, aber doch nicht alles verloren. Das in Rustico gekleidete Erdgeschoß hat das gewöhnliche unschöne römische Aussehn mit Magazinen und kleinen Fenstern darüber. Es bildet aber einen wirksamen

Unterbau für die beiden obern Stockwerke, deren erstes über seinen Fenstern die üblichen abwechselnden Verdachungen, und zwischen denselben und an den Ecken dreitheilige Pilaster hat, die ein dorisches Gebälk tragen. Die Fenster des obersten Stockwerks sind kleiner und ohne Verdachungen. Sie haben wohl Pilaster zwischen sich und an den Ecken, aber kein Hauptgesims, das entweder herabgeschlagen, oder nie ausgeführt worden. Von auffallender Schönheit sind die Proportionen: das Erdgeschoß hat fast dieselbe Höhe wie das erste Stockwerk, das zweite ist nur halb so hoch; die Höhe des Erdgeschosses bis über die Magazine ist $1/4$ der Gesammthöhe (das fehlende Gesims eingerechnet); das ganze Erdgeschoß $1/3$ des ganzen Hauses mit dem Dach.

Zu den Bauwerken Raphael's wird auch die Villa Madama an dem Monte Mario bei Rom gerechnet. Die Nachrichten darüber bei Vasari, auf den wir immer in diesen Dingen als Gewährsmann in erster Linie verwiesen sind, lauten widersprechend.*) Im Leben des Giulio Romano (D. A. III, 2. S. 384) sagt er: Der Cardinal Giulio von Medici, nachmals Clemens VII., hatte zu Rom unterhalb Monte Mario einen Platz an sich gebracht, wo außer einer herrlichen Aussicht, ausgezeichnet durch fließendes Wasser, einiges Gehölz am Ufer und eine schöne Ebene längs des Tiberstromes bis Ponte molle, zu beiden Seiten durch Wiesenflächen begrenzt und mit einer Ausdehnung bis fast zum Thor von St. Peter. Dort gedachte der Cardinal auf dem höchsten Punkt des Ufers, auf abdachender Fläche, einen Palast mit bequemen Zimmern und Loggien, umgeben von Quellen, Gärten und Gebüschen zu erbauen und durch

*) Der Brief Raphael's, in welchem er dem Grafen Castiglione „la casa che fa edificare Monsignore Rmo de' Medici“ beschreibt, ist bis jetzt noch nicht aufgefunden worden. Vgl. Pungileoni a. a. O. p. 181.

alle nur denkbare Annehmlichkeiten zu verschönen und beauftragte Giulio mit der Ausführung. Dieser war bereit, legte Hand ans Werk und baute in großer Vollkommenheit den Palast, damals die Vigna der Medici, jetzt der Madama genannt. Der Lage des Orts und dem Willen des Cardinals gemäß gab er der Vorderwand die Form eines Halbcirkels nach Art eines Theaters, mit einer Abtheilung Nischen und Fenster nach ionischer Ordnung, so schön, daß Viele glauben, der erste Entwurf dazu sei von Raphael und das Werk nur von Giulio weiter gefördert, der sodann daselbst eine Menge Malereien ausführte in den Zimmern und anderwärts, besonders in einer schönen Loggia hinter dem ersten Eingangsraum, die ringsum durch große und kleine Nischen verziert war, worin eine Menge antiker Statuen aufgestellt wurden. .... Er erwarb durch dieses Werk viel Lob, sowie durch alles, was er für diesen Ort Kunstreiches zeichnete und ausführte, Fischbehälter, Fußböden, Quellen, Grotten, Bosquets und andere ähnliche Dinge, die er schön, nach guter Regel und mit Einsicht anordnete."

Im Leben Raphael's aber (D. A. III, 1. S. 230) hatte er von diesem Bau kurz und bündig gesagt: „Raphael verfertigte die architektonischen Zeichnungen zu der Vigne des Papstes."

Leicht könnte man auf die Vermuthung kommen, daß Vasari später diese Angabe habe zurücknehmen wollen, indem er sie nur noch als eine, offenbar ungegründete „Meinung Vieler" bezeichnet, und bei seiner persönlichen Bekanntschaft mit Giulio Romano würde diese Berichtigung von Entscheidung sein. Allein sie erleidet eine wesentliche Modification durch eine Stelle in Seb. Serlio's Buch „Cinque libri d'Architettura, Venezia 1551", in welcher er in Bezug auf die Villa der Medici sagt: „Vor Rom, nahe am Monte Mario, ist eine Stelle so ausnehmend schön und in allen ihren Theilen zu einem Lustort geeignet;

von welchen Theilen ich lieber schweige, als nur wenig sage. Aber nur auf eines will ich die Aufmerksamkeit lenken: auf die Loggia und ihre Façade, nach der Zeichnung des göttlichen Raphael von Urbino, obgleich er andere Wohnungen gebaut, und andere große Dinge begonnen hat.“ Demnach scheint die Loggia jedenfalls nach Raphael's Zeichnung ausgeführt, wenn auch bei der Ausführung der übrigen Theile Giulio durchgreifende Veränderungen des ersten Entwurfs nach eignem Ermessen vorgenommen hat. Nach Serlio's Angaben enthält der erste Entwurf einen halbkreisrunden offnen Vorhof mit einer Säulenstellung, bestimmt für eine Galerie, von der aus man die prachtvollste Aussicht über Rom und die Umgegend in Weite und Breite haben mußte. In der Mitte des Halbkreises führte die Einfahrt in die Vorhalle, und durch diese in eine große, gegen den Garten offene Loggia von drei quadratischen Abtheilungen, deren mittelste mit einem Kuppelgewölbe, deren beide andern mit Kreuzgewölben überdeckt waren. Jede der Seitenabtheilungen hatte an zwei Seiten Absiden von gleichem Durchmesser mit casettierten Halbkuppeln und mehren Nischen, und war offen gegen die mittlere und gegen den Garten. Die Façade gegen diese Seite hat im Erdgeschoß, den drei Abtheilungen entsprechend, drei große, halbkreisrunde, auf starken, durch vortretende ionische Säulen verstärkten Pfeilern ruhende Arkaden. Den Säulen entsprechen im obern Stockwerk korinthische Pilaster, zwischen denen die üblichen Raphaelischen Fenster, drei an der Zahl, so eingesetzt sind, daß die Mauermasse bei weitem überwiegt. Die Loggia wurde mit reizenden Arabesken und Figuren — zum Theil vielleicht noch nach Raphael's Zeichnungen — ausgemalt und von Giovanni da Udine mit mannichfachen Stuccaturen geschmückt.

Nach dem Tode des Papstes Clemens VII., der die Villa

hatte erbauen lassen, kam sie in Besitz des Capitels von S. Eustachio, und wurde diesem von Carls V. natürlicher Tochter, Margaretha von Oestreich, der Gemahlin Alexanders von Medicis, und in zweiter Ehe Ottavio Farnese's, abgekauft, und erhielt damit ihren jetzigen Namen „Villa Madama". Durch Erbschaft kam sie mit der Farnesina, dem Palazzo Farnese und den Farnesianischen Gärten auf dem Palatin an die neapolitanische Königsfamilie, die sie gänzlich vernachlässigte, so daß sie jetzt als Ruine nur noch zu einer Bauernwohnung dient, und von ihrem reichen Bilderschmuck Jahr um Jahr mehr verschwindet. Ausgebaut ist sie nie worden.

Zu diesen seinen architektonischen Arbeiten hatte sich Raphael, wie wir aus seinem Brief an Bald. Castiglione wissen, vornehmlich in den Schriften des Vitruvius Raths erholt, die von seinem hochbetagten Freunde, M. Fabio Calvo aus Ravenna, für ihn in's Italienische übersetzt worden waren.

Raphael unter Leo X.

Von 1518 bis 1520.

Begreiflicher Weise mehrten sich die Aufträge und steigerten sich die Anforderungen an Raphael, den größten und gefeiertsten Künstler der neuen Zeit derart, daß alle seine Kräfte auf's höchste in Anspruch genommen wurden. Denn wenn er auch hin und wieder eine Bestellung ablehnte, wie z. B. die des Bischofs von Modena, das Refectorium des dortigen Benedictinerklosters auszumalen*), so blieben ihm doch Arbeiten genug, die ihm verwehrten, die Stunden des Tags mit etwas anderem auszufüllen, als mit der anstrengendsten Thätigkeit. Galt es doch die vielen begonnenen Werke (von denen ich bereits berichtet) sowie eine große Anzahl neuer, theils selbst zu vollenden, theils unter seiner Leitung und Oberaufsicht vollenden zu lassen; ebenso Entwürfe und Cartons zu neuen Gemälden zu zeichnen und für deren Ausführung zu sorgen. Dazu kamen seine Verpflichtungen als Baumeister der Peterskirche und Oberaufseher aller Bauten, Schnitzwerke und Malereien im vaticanischen Palast,**) nebst andern architektonischen Aufträgen; seine Untersuchungen, Ver-

*) Gregorii Cortesi Opera omnia, Patavii 1774. T 11. Bei Pungileoni a. a. O. p. 199.

**) Vasari D. A. III, 1. S. 230.

messungen und Zeichnungen der Ruinen Roms, sowie die Aufsicht über die Erhaltung antiker Denkmäler und die Benutzung der aufgefundenen Trümmer derselben. Er hielt sich, wie Vasari berichtet, Zeichner in ganz Italien und in Griechenland, und versäumte nichts, sich zu verschaffen, was der Kunst zum Nutzen gereichen konnte.*) Es fehlte nicht an Correspondenzen und vielerlei schriftlichen Arbeiten; ja selbst von kunstgeschichtlichen Aufzeichnungen Raphael's spricht Vasari und führt sie unter den Quellen an, aus denen er Nachrichten für seine „Lebensbeschreibungen" geschöpft; leider! ohne uns zu sagen, woher er diese Aufzeichnungen genommen, und wohin sie möglicher Weise gekommen; so daß sie, da wir auch sonst von keiner Seite einen Fingerzeig zu ihrer Auffindung haben, vorläufig für verloren zu halten sind. Selbst über ihren Inhalt gibt Vasari keine Kunde und sagt nur, daß er sie benutzt habe.

Gegenüber einer so großen, die Kräfte eines einzigen Menschen nothwendig weit übersteigenden Thätigkeit können wir uns der Frage nicht erwehren, auf welche Weise er seinen Aufträgen genügen konnte, und wie die Werke, die seinen Namen tragen, zu Stande gekommen? Selbstverständlich ist die Hülfe, die er als Architekt und auch bei der Aufnahme der Denkmäler des Alterthums hatte; bemerken wir doch selbst in seinem auf letztre bezüglichen Brief an Leo X., daß er bald in seinem, bald in Mehrer Namen spricht. Dieselbe Voraussetzung besteht in der Regel bei Gemälden nicht: man denkt nur an den Künstler, dessen Namen sie tragen, und bildet sich danach sein Urtheil. Verfolgen wir aber die Entstehungsgeschichte eines Gemäldes bis zu seiner Vollendung, so werden wir zugleich auf die Punkte geführt, auf die es bei der Werthschätzung desselben hauptsächlich ankommt.

*) Vasari D. A. III, 1. S. 228.

Keine Ansicht über Malerei ist — namentlich in unsern Tagen — weiter verbreitet und nachdrücklicher behauptet worden, als: daß „ein Maler vor allem malen können muß;" mit andern Worten, daß der Hauptwerth eines Gemäldes — ohne Rücksicht auf etwaige andere Vorzüge — in der coloristischen und technischen Ausführung bestehe. Kaum denkt man daran, daß diese Ansicht das gleichwiegende Verlangen rechtfertigen würde, den Bildhauer nur nach seiner Fähigkeit den Marmor zu bearbeiten beurtheilen, und selbst dem Architekten die Maurer-, Steinhauer- und Zimmermanns-Arbeiten aufbürden zu dürfen. Wie aber würde unter strenger Erfüllung dieser Forderungen die Zahl der Kunstwerke zusammenschmelzen! Wo blieben die Gemälde von Rubens, die nach Hunderten, vielleicht nach Tausenden zählen? Welche Bildhauerwerke dürften den Namen Thorwaldsens tragen, der niemals (oder wenigstens äußerst selten) Hammer und Meißel in die Hand genommen?

Wir haben demnach auch Raphael's Theilnahme an seinen Werken, namentlich seit der hochgesteigerten Vermehrung der Aufträge, als eine in verschiedener Weise beschränkte betrachtet, und es kommt nur darauf an, sich über eben diese verschiedenen Weisen Rechenschaft zu geben. — Hatte er sich anfangs für Nebendinge (architektonisches, ornamentistisches, landschaftliches Beiwerk, für Draperien u. dgl.) oder für Nebenfiguren fremder Hülfe bedient, so war er doch bald, wie wir gesehen haben, genöthigt, ganze Gemälde, ja ganze Gemäldefolgen, den Händen seiner, allerdings mit großer Sorgfalt herangebildeten Schüler anzuvertrauen, ohne an der Ausführung selbst sich betheiligen zu können. Er zeichnete den Carton, gab ihnen auch wohl einzelne dafür gemachte Studien zur Benutzung; er beschränkte sich auch wohl auf eine kleine, mit Licht und Schatten ausgeführte Zeichnung, ja sehr häufig auf einen nur flüchtigen Entwurf im Umriß. Bedenkt man nun,

wie viele Schüler er zugleich bei den ihm übertragenen Fresco-malereien beschäftigte, so ergibt sich von selbst, daß die Ausführung deren alleinige Aufgabe bleiben mußte.

Ein anderes Verhältniß konnte bei den Staffelei-Gemälden eintreten. Frescogemälde können nur Theil für Theil auf stets frisch aufzutragendem Grunde ausgeführt werden, so daß der Künstler was er an einem Tage begonnen, an demselben auch vollenden muß. Oelgemälde hingegen können nach und nach durch Uebermalen und Lasieren zu Ende geführt werden. Hatte Raphael nun für ein Oelgemälde Einem seiner Schüler einen Carton, eine mehr oder minder flüchtige Zeichnung, ja selbst nur eine Skizze gegeben, so behielt er noch immer die Freiheit, bei der Uebermalung Zeichnung und Colorit zu berichtigen, oder auch mit Lasuren die letzte vollendende Hand anzulegen, den Köpfen den entsprechenden Ausdruck, dem Ganzen die rechte Stimmung und Haltung zu geben und überhaupt den Stempel seines Geistes aufzudrücken. Häuften sich indeß die Aufträge zu sehr, wurden die Forderungen und Mahnungen zu dringend, so mußte er auch wohl in solchen Fällen auf die eigene Betheiligung an der Ausführung verzichten. Und dennoch gab er auch solchen Gemälden seinen Namen, und mit Recht! Denn es blieb ihnen der hohe Werth der ursprünglichen Erfindung, der Composition, der Wahl der Motive, der Anordnung aller Einzelheiten, in Gewändern, landschaftlichem, oder architektonischem Beiwerk u. s. w. und nur die Tiefe und Feinheit des Ausdrucks, die Reinheit der Form, die Klarheit und Schönheit der Färbung und Modellierung, und die Trefflichkeit und Virtuosität der technischen Behandlung, wie sie Raphael zu Gebote standen, werden mehr oder weniger vermißt werden. Und dennoch machen solche Werke in der Nachzeichnung, im Kupferstich, fast ohne Ausnahme den Eindruck unantastbarer Aechtheit Raphaelischer Kunst!

Und wäre dieß nicht der Fall — wie wenig würden wir noch von Raphael's künstlerischen Verdiensten zu sprechen berechtigt sein! Die Zahl seiner Gemälde, die nicht durch die Einflüsse der Zeit, durch Ungeschicklichkeit beim Reinigen, durch Unfälle aller Art Beschädigungen erlitten haben und in Folge davon ein- und mehrmaliger Restauration, selbst stellenweiser Uebermalung unterworfen worden sind, dürfte äußerst gering sein. Hat nicht schon Sebastiano del Piombo kurz nach Raphael's Tode die Fresken in der Stanza dell' Incendio übermalt? Was ist im Vatican und der Farnesina alles durch Carlo Maratta an und zu den Schöpfungen Raphael's gethan worden! Und was wird an seinen Gemälden, wo sich deren finden, noch bis auf diese Stunde renoviert und restauriert! Daß beim Reinigen der Gemälde die oberste, oft vom Firniß gefaßte Farbenlage in Gefahr ist, beim Restaurieren an Harmonie und Fluß leicht Schaden leidet, beim Uebermalen gänzlich verschwindet, ist ohne große Beweisführung ersichtlich. Stellt es sich deßhalb als eine schwierige, großentheils unlösbare Aufgabe heraus, an den einzelnen Gemälden nachzuweisen, welche Stellen oder Figuren von Raphael, welche von Giulio Romano, Francesco Penni, oder einem andern Schüler ausgeführt seien, so sehen wir uns um so mehr bei dem Studium Raphaelischer Kunst auf die Composition und die sie beseelenden Gedanken angewiesen.

Vasari, der (im Leben des Giul. Romano D. A. S. 400) dieß Verfahren Raphael's auch in der Ordnung gefunden, äußert sich dagegen im Leben des Perin del Vaga (ebendas. S. 478) darüber also: „Perin folgte, theils weil er nicht alles beschicken konnte, theils weil es ihm lästig war, und er lieber zeichnen, als Bilder ausführen mochte, dem Beispiel, welches Raphael, sein Lehrer, in der letzten Zeit seines Lebens gegeben hatte. Daß dieses Verfahren schädlich und tadelnswerth sei,

lehren die Arbeiten bei den Chigi (Farnesina) die von andern Händen ausgeführt sind, u. a. m. Auch Giulio Romano hat sich durch das, was er nicht selbst ausgeführt, wenig Ehre erworben; man erfreut dadurch zwar Fürsten, indem man sie schnell bedient und erweist jungen Künstlern vielleicht eine Wohlthat. Mögen sie indeß die vorzüglichsten der Welt sein, so haben sie doch nie jene Liebe zu den Arbeiten Anderer, wie zu eignen, noch auch werden die bestgezeichneten Cartons je so treu und genau nachgeahmt, als die Hand ihres Erfinders thun würde. Wer daher nach Ehre verlangt, muß was er thut, allein schaffen!"

Wir wollen indeß nicht darüber klagen, daß von Raphael nichts auf uns gekommen, als was er mit eigner Hand ausgeführt. Auch noch aus dem ganz unvollkommen behandelten Bilde nach seiner Zeichnung spricht sein Genius!

Uebrigens müssen sich nicht nur die Gemälde — es muß auch ihre Entstehungsgeschichte sich mancherlei gefallen lassen. In wie vielen Madonnen Raphael's will man die Fornarina wieder erkennen! Welche Veranlassung zu einzelnen Bildern weiß eine geschäftige Phantasie aufzufinden! Für eines seiner schönsten Madonnenbilder hat erst die Neuzeit einen Mythus gebildet, der wenigstens den Reiz der Anmuth hat. Bei einem ländlichen Feste, erzählt man, das Raphael besucht, habe er vor einer Weinschenke eine schöne Mutter mit ihrem Kind im Schooße sitzen sehen, und habe, ergriffen von dem malerischen Eindruck der Gruppe, und in Ermangelung anderer Hülfsmittel den Boden eines vor ihm liegenden Weinfasses benutzt, um sie darauf zu entwerfen; und so sei die Madonna della Sedia entstanden. Wer eine größre Anzahl Blätter aus Raphael's Skizzenbüchern gesehen, der weiß, daß er das ihn umgebende Leben mit aufmerksamen Künstleraugen beobachtet, und nament-

lich die von einer Mutter mit Kindern gebildeten Gruppen mit Vorliebe zu Papier gebracht hat. Und so kann er leicht auch das Motiv zu dem genannten Bilde in der Wirklichkeit gefunden haben, ohne gerade auf ein Volksfest und den Boden eines Weinfasses angewiesen gewesen zu sein.

Der Besteller oder ursprüngliche Besitzer des vor allen herrlichen Bildes der Madonna della Sedia ist nicht bekannt. Es ist aber schon im Inventarium der Kunstwerke der Tribüne in Florenz von 1589 aufgeführt und ist jetzt der Hauptschatz der Galerie Pitti daselbst.*)

Die Angabe über die Zeitfolge der nächsten Werke ist nicht unantastbar, da nur bei einigen das Jahr der Entstehung mit Bestimmtheit angegeben werden kann. Dagegen haben wir ein leitendes, obschon auch nicht untrügliches Merkmal in der Art der Ausführung, zum Theil schon in der Weise der Composition, in denen eine allmähliche Umwandlung deutlich zu erkennen ist. Man nimmt wie ich bereits S. 79 angegeben, gewöhnlich drei Perioden dieser Umwandlung an und bezeichnet sie mit dem Namen der d r e i M a n i e r e n Raphael's. Die erste Manier, vor welcher alle jene nicht als selbständig betrachteten, in der Weise Perugino's gefertigten Arbeiten liegen, umfaßt alle jene Gemälde, die er vor seiner Ankunft in Rom ausgeführt; die zweite beginnt mit dem Jahr 1508 und der Disputa und endet vor der Madonna della Sedia; mit welcher die Werke der dritten Manier beginnen. Bei der ersten Manier überwiegt in der Composition das beschauliche Element; die Zeichnung ist zart und fein in den Formen, die Färbung licht, die Modellierung leicht mit durchsichtigen Schatten, die Ausführung sehr sorgfältig;

*) Es ist sehr häufig gestochen; mehrmals von Raph. Morghen — Boucher Desnoyers — Eug. Schäfer 2c. 2c.

die Anwendung einer Hülfshand sehr selten. Bei der zweiten Manier beginnt die Steigerung der Darstellung ins Dramatische; die Formen werden voller, die Färbung und Modellierung nach und nach kräftiger, die Behandlung und Ausführung freier; eine geschlossene Haltung gibt dem Gemälde eine entschiedene Stimmung.

Nun tritt in folgerichtiger Steigerung das Bedürfniß einer noch lebendigeren, bewegteren Darstellung mit starken Contrasten der Linien, zugleich mit einer auf Illusion hinarbeitenden, effektvollen Modellierung mit dunkeln Schatten in großer Entschiedenheit ein; die Färbung wird durch diesen Gegensatz energischer und glänzender, die Haltung geschlossener; die technische Behandlung ist vollkommen frei, breit, virtuosenhaft; zeigt aber noch mehr, als bei den Werken der zweiten Manier, bei den meisten Bildern fremde Hülfe.

Im Ganzen läßt sich gegen diese Gruppierung der Malereien Raphael's nichts einwenden: sie bezeichnen die am meisten in die Augen fallenden Momente der Fortbildung des Künstlers. Aber sie läßt das allmähliche Fortschreiten innerhalb der bezeichneten Grenzen und ebenso die Uebergänge von einer zur andern unbeachtet; wie man denn z. B. die Madonna della Sedia gemäß ihrer Ausführung und malerischen Behandlung zu den Werken der dritten Manier zählt, während sie der Auffassung nach in die zweite zu setzen sein würde. Das ist die Ursache, weßhalb ich bei der Aufzählung der Werke Raphael's die Eintheilung nach den „drei Manieren" nicht zu Grunde gelegt habe.

Es wird um 1516 gewesen sein, daß Raphael von den Mönchen des Olivetanerklosters S. Maria dello Spasimo zu Palermo den Auftrag angenommen, eine 9 F. 11 Z. hohe, 7 F. 2 Z. breite Tafel für ihren Hauptaltar zu malen. Mit Bezug auf den Namen des Klosters erhielt oder wählte er als Gegen=

stand des Gemäldes die Kreuztragung Christi; und so gieng aus seiner Werkstatt jenes berühmte, vornehmlich um seiner Composition und ergreifenden Darstellung willen vielbewunderte, unter dem Namen des Spasimo di Sicilia bekannte Bild hervor.*)

Wenn der Dichter uns sagt:

„Die Elemente hassen
Das Gebild aus Menschenhand!"

so sehen wir sie auch hin und wieder einmal wie von scheuer Ehrfurcht erfüllt in ihrem Vernichtungskampfe einen Stillestand eintreten lassen. Das Schiff, das Thorwaldsen's Venus nach England bringen sollte, war untergegangen; aber der besänftigte Ocean gab die zum zweiten Male meergeborene Göttin der Welt zurück! Das Schiff, auf welchem die Kreuzabnahme Rogers von der Weyden, dieser Edelstein der altflandrischen Kunst, nach Spanien überführt wurde, ward im Sturm an die felsige Küste geworfen und zerschellt; aber die Kiste mit der Kreuzabnahme ward gerettet! Auch das Fahrzeug, das Raphael's Kreuztragung nach Sicilien bringen sollte, ward mit allem, was es an Menschen und Gütern an Bord hatte vom Meere verschlungen; aber die aufgeregten Wogen trugen — wie in der Sage Engel das Loretohäuschen durch die Lüfte — die Kiste mit dem Bilde Raphael's — ein vollkommen beglaubigtes Wunder! — in den Hafen von Genua, wo es eine nur fast zu willkommene Aufnahme fand und die freudigste Aufregung in der Stadt und bald durch ganz Italien verbreitete; an der auch Raphael sein volles Theil nahm, der das mit so großer Liebe und Begeisterung geschaffene Werk bereits zu den Todten gezählt hatte. In der er-

*) Gest. von Agost. Veneziano 1517. — J. B. de Cavalleriis 1565 und 1569 — Dom Cunego 1781. — Paolo Toschi 1832, wonach mehre Lithographien gemacht worden.

sten Freude war Niemandem eingefallen, daß die Genuesen bei dem geretteten Bilde ihr Strandrecht würden geltend machen. Allein sie verweigerten standhaft die Auslieferung des vom Glück ihnen in den Schooß geworfenen großen Schatzes, und es bedurfte des Aufgebots aller Kräfte von Seiten des Klosters in Palermo, der beredten Vermittelung Raphael's und endlich noch des energischen Einschreitens von Papst Leo selbst, um Genua zu bewegen, den Olivetanern ihr durch Gottes Fügung erhaltenes kostbares Eigenthum zurückzustellen.

Inzwischen ist nicht immer Kunstliebe das Motiv für die Werthschätzung der Kunstwerke und ihres Besitzes; auch schützen die Klostergelübde nicht gegen den verlockenden Glanz und Klang des Goldes: Das Kloster verkaufte die Kreuztragung Raphael's gegen eine Jahresrente von 1000 Scudi an König Philipp IV. von Spanien, der sie über dem Hauptaltar der königlichen Capelle zu Madrid aufstellen ließ, wo sie unter dem Namen „La Joya" bewundert wurde, bis sie eine Stelle im königl. Museo erhielt.

Um dieselbe Zeit, als Raphael an der Kreuztragung malte, ging ein anderes, zwar minder reiches, aber nicht minder schönes Gemälde aus seiner Werkstatt hervor: der Besuch Mariä bei Elisabeth.*) Den Auftrag zu diesem Bilde hatte Raphael von dem päpstlichen Kammerherrn Giov. Batt. Branconio angenommen, von dem dasselbe für seine Familien-Capelle in der Kirche S. Silvestro zu Aquila bestimmt war, wovon die Inschrift einer in derselben angebrachten Marmortafel noch heute Zeugniß gibt. Raphael hatte, nach einer vom Marchese Nardis im Archiv von Aquila aufgefundenen Notiz, 300 Scudi für das Gemälde erhalten. Der Magistrat aber von Aquila gab seiner

*) Gest. von A. B. Desnoyers.

höhern Werthschätzung in einem Beschluß vom 2. April 1520 Ausdruck, nach welchem „weder Prior, noch Capellan, noch Untergebene unter keinerlei Vorwand gestatten dürfen, daß von Raphael's Gemälde der Heimsuchung eine Copie gemacht werde. Im 17. Jahrhundert indeß hatte das Verbot seine Kraft verloren; Copien wurden gestattet und das Original ging für klingende Münze in den Besitz des Königs Philipp IV. von Spanien über.

Für seinen Freund und Gönner, den nachmaligen Herzog Federigo Gonzaga von Mantua, malte Raphael eine Heilige Familie, die mit ihrer Ruhe der Darstellung, der Innigkeit und Lieblichkeit des Ausdrucks den Werken einer früheren Periode angereiht werden könnte, wenn nicht die sehr starke Formengebung und kräftige Modellierung ihr die Stelle neben den ebengenannten Bildern anweisen würde. Es ist dieß die unter dem Namen der Perle bewunderte Heilige Familie des Madrider Museo.*)

In derselben Sammlung ist noch eine zweite Heilige Familie von Raphael, die derselben Entstehungszeit wie die Perle anzugehören scheint, und dort „La sacra famiglia del Agnus Dei" heißt, außerdem unter der Bezeichnung „La sacra famiglia della lacertola," oder die H. Familie unter der Eiche bekannt ist.**)

Für wen sie zuerst aus Raphael's Werkstatt hervorgegangen, ist nicht bekannt; allein sie existiert in mehren Exemplaren, deren jedes auf Aechtheit Anspruch macht.

Beschäftigt mit der Ausführung so vieler großer und ernster Aufträge, wußte Raphael doch auch noch für leichtere Beschäfti-

---

*) Gest. von Luc. Vorstermann — Narcisse Lecomte 1845.

**) Gest. von Diana Ghisi; radiert von Agost. Caracci.

gungen Zeit zu gewinnen. Eine eigenthümliche Grabschrift vom J. 1516, aufbewahrt in des Francesco Cancellieri Storia de' solenni possessi de' Sommi Pontefici (p. 62.) weist auf eine Zeichnung Raphael's hin, die mit Madonnen und Heiligen Familien, auch sonstigen Werken von ihm nichts zu schaffen hat, aber doch als Zeichen seiner überall bereitwilligen Kunstthätigkeit, sowie als Erinnerung an den nicht unberühmten Gegenstand der Grabschrift unsre Beachtung in Anspruch nimmt. Die bezeichnete Grabschrift lautet in deutscher Uebersetzung: *)

Unter dem riesigen Berg ein Ries' Elephante hier lieg' ich,
Den Emanuel Rex, der Besieger des Ostens, dem Zehnten
Leo gesandt als Gefangnen, ein Wunder für römische Jugend,
Als ein seltenes Thier, wie man lange schon keines gesehen,
Das selbst Menschenverstand in thierischer Hülle bewahrte.
Heimisch im glücklichen Latium sah mich neidisch die Parze,
Und sie erlaubte mir nicht drei Jahr nur dem Herren zu dienen.
Doch was das Schicksal geraubt an den mir gebührenden Jahren:
Gebet, o Götter! sie alle dem großen und mächtigen Leo!

Er lebte sieben Jahre,
starb an der Halsbräune
war 12 Palmen hoch.
Joh. Bapt. Branconius aus Aquila, päpst. Kämmerer u. Oberaufseher des Elephanten
setzte dieß Denkmal
1516 am 8. Junius
im vierten Jahre des Pontificates
von Leo X.

Was die Natur uns genommen, hat die Kunst Raphael's des Urbinaten uns ersetzt.

---

*) Das lateinische Original lautet:
Monte sub hoc elephas ingenti contegor ingens,
Quem rex Emanuel, devicto Oriente, Leoni

Papst Leo hatte diesen Elephanten im J. 1514 nach Vasco de Gama's Entdeckung eines neuen Weges nach Ostindien vom König Emanuel von Portugal zum Geschenk erhalten. Es war ein äußerst kluges, gutmüthiges und gut geschultes Thier, der Liebling des Papstes wie des römischen Volks. Er kannte Se. Heiligkeit genau und wurde nie an ihm vorbeigeführt, ohne ihm seine Ehrfurcht durch einen dreimaligen Kniefall zu bezeigen. Gegen das Publicum erlaubte er sich hin und wieder den Scherz, ihm eine Taufe aus seinem mit Wasser gefüllten Rüssel zu geben.

Eine seiner Hauptthaten hat Giov. Barile — vielleicht nach einer Skizze Raphael's — in Holzschnittswerk an der Thüre verewigt, die aus der Stanza della Segnatura nach der Stanza dell' Incendio führt. Es lebte nehmlich zu der Zeit ein sehr mittelmäßiger aber höchst eingebildeter Versemacher und Improvisator, der Abate Baraballo aus Gaëta, in Rom und hatte sich bei Hofe einzuführen gewußt. Durch übertriebene, natürlich

---

Captivum misit decimo; quem Romula pubes
Mirata est, animal non longo tempore visum,
Vidit et humanos in bruto pectore sensus.
Invidit Latii sedem mihi Parca beati,
Nec passa est ternos Domino famularier annos.
At quae sors rapuit naturae debita nostrae
Tempora, vos Superi, magno accumulate Leoni.

Vixit annos XVII.
Obiit Anginae morbo.
Altitudo erat palmorum XII.
Jo. Bapt. Branconius Aquilanus a Cubiculo
Et Elephantis curae praefectus
posuit
MDXVI. VIII. Junii.
Leonis X. Pont. Anno quarto.
Raphael Urbinas quod Natura abstulerat
Arte restituit.

nur ironische Lobeserhebungen Leo's und seiner Hofleute in seiner Eitelkeit bestärkt, ging er in die Falle eines ziemlich derben Scherzes, den man sich, ihm zu gründlicher Belehrung, erlaubt hatte. Es hatte nicht sehr schwer gehalten, ihn zu einem feierlichen Aufzug nach dem Capitol zu überreden, wo seiner, wie einst des „nicht größern" Petrarca, die Lorbeerkrone harrte. Er ließ sich mit der römischen Toga bekleiden, und auf den Rücken des Elephanten heben, wo er in einem reichgeschmückten Sessel unter Trompeten- und Paukenschall, und von einer großen Volksmenge begleitet seinen Triumphzug vom Vatican aus nach dem Capitol begann. Aber angekommen an der Engelsbrücke mochte dem verständigen Elephanten von seinem Führer ein Zeichen gegeben worden sein, daß der Spaß ein Ende habe: er schüttelte sich und warf seinen lächerlichen Reiter an den Boden, der nun an der allgemeinen Verspottung merkte, welchen Streich man ihm gespielt hatte. Giov. Barile aber hat ihn und seine Thorheit unsterblich gemacht. — Die auf der Grabschrift vermerkte Zeichnung Raphael's nach dem Elephanten ist verloren gegangen; es sei denn daß sie eine der beiden mit Rothstift ausgeführten Blätter wäre, die sich ehedem in der Sammlung Lawrence befanden.

Ist es ein zufälliges Zusammentreffen, daß die Gemälde Raphael's im kön. Museo zu Madrid mit einer einzigen Ausnahme (S. Bd. I. S. 218) aus derselben späten Lebensperiode des Künstlers stammen, so wiederholt sich derselbe Umstand, nur weniger zufällig, bei jenen Gemälden des Pariser Museums, welche unmittelbar für Frankreich bestimmt gewesen: dem H. Michael, der H. Familie mit dem Blumen streuenden Engel, der H. Margaretha, einer kleinen H. Familie und dem Bildniß der Königin Johanna von Arragonien. Vasari (D. A. III, 1. S. 231) sagt von ihnen: „Mehre

Bilder sandte Raphael nach Frankreich, darunter eines an den König, worin der heilige Michael mit dem Teufel kämpft." Sodann heißt es im Leben des Giulio Romano: „Und in Oel malte er an einem sehr schönen Gemälde der H. Elisabeth von Raphael, welches dieser dem König von Frankreich mit einem andern, einer H. Margaretha, gesendet, welches Giulio beinahe ganz allein nach einer Zeichnung Raphael's ausgeführt. Derselbe schickte auch dem König das Bildniß der Vicekönigin von Neapel, an welchem er nur den Kopf nach der Natur malte, während alles andere von Giulio ausgeführt war." - Die kleine H. Familie ist zwar wahrscheinlich schon 1519 nach Frankreich, aber erst später in den Besitz des Königs gekommen. Aus diesen und noch andern spätern Nachrichten hat sich allmählich eine Geschichte dieser Gemälde gebildet, die, vielfach wiederholt und erweitert, nach ihrem wesentlichen Inhalt Passavant im I. Bande seines „Rafael" S. 294 f. in folgende Sätze zusammenfaßt: „Auch von dem kunstliebenden König von Frankreich, Franz I., erhielt Rafael nach und nach mehre Aufträge. Mit dem J. 1517 bezeichnet ist das Bild des Erzengels Michael, der den Satan in den Abgrund bannt.

Beim Empfang des Gemäldes war der lebhaft empfindende König von der Schönheit des Kunstwerks aufs höchste entzückt und belohnte den Künstler auf so königliche Weise, daß Rafael ihm einen Beweis seiner Erkenntlichkeit geben zu müssen glaubte. Er entwarf daher die Zeichnung zu einem großen Bilde der H. Familie und führte es das Jahr darauf mit Hülfe des Giulio Romano auf das sorgfältigste aus. Daneben laufen andere Nachrichten: der H. Michael sei ein Geschenk von P. Clemens VII. an K. Franz gewesen; für die große H. Familie habe der König an Raphael 24000 Frcs. gezahlt, die kleine H. Familie habe der Künstler an den Cardinal de Boissi, päpstlichen Gesandten

am französischen Hofe, aus Erkenntlichkeit für die ihm beim König geleisteten Dienste gesendet; der König aber habe beim Anblick des Gemäldes sich über dessen Vortrefflichkeit, wie über die Großmuth des Künstlers in gleicher Bewunderung geäußert und befohlen, daß das Doppelte der Summe (24000 L. Tournois) die er für den S. Michael gegeben, ausgezahlt werde.*) Zugleich habe er alles aufgeboten, um Rafael an seinen Hof zu ziehen, wozu aber Leo X. seine Einwilligung nicht gegeben, wegen des dem Künstler übertragenen Baues der Peterskirche."

Alle diese und ähnliche Sagen und Vermuthungen über die genannten Bilder im Louvre haben — wenigstens in Bezug auf den H. Michael und die große H. Familie — ihre vollständige Widerlegung durch Gaye gefunden, der in seinem Carteggio d'artisti II. Stellen aus Briefen des Goro Gheri in Florenz an Baldassare Turini in Rom mittheilt, die sich unmittelbar auf diese beiden Gemälde beziehen, aus denen hervorgeht, daß sie Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, der sich damals in Paris befand, um den König zur Unterstützung seiner politischen Interessen zu gewinnen, bei Raphael bestellt hat, mit der Absicht Franz I. ein Geschenk damit zu machen. Diese Briefstellen lauten (in Uebersetzung:)**)

Florenz 25. März 1518. Sr. Excellenz dem Herzog werde ich schreiben, was Ihr von dem Eifer schreibt, mit welchem Raphael von Urbino an den Figuren arbeitet, die ihm von Sr. Excellenz aufgetragen worden.

Derselbe an Denselben, 11. Apr. 1518. Se. Excellenz der Herzog erinnert daran, wie Ihr aus seinem Schreiben er-

*) Pierre Dan, Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau, Paris 1642. Passavant a. a. O. I. S. 298.

**) Die Urschrift bei Gaye a. a. O. II. no. XC. XCI. — Passavant, a. a. O. III. S. 139.

sehr, daß man Raphael von Urbino mahne, die Arbeiten für Se. Excellenz so rasch als möglich zu vollenden und so erinnere ich Euch daran, ihn öfters zu erinnern.

. . . 15. Apr. 1518.

Ich nehme auch Notiz davon, was Ihr von dem H. Michael, und von der Madonna sagt, die Raphael von Urbino malt; was zu vernehmen Sr. Excellenz dem Herzog große Freude machen wird.

. . . . 8. Mai 1518.

Wir glauben die Arbeiten Raphael's von Urbino am besten zu Wasser nach der Provence zu schicken, da es — wie auch Ihr sagt — leichter geht, und weniger Kosten und Mühe verursacht; und danach werde ich die nöthige Anordnung treffen.

. . . . 17. Mai 1518.

In Betreff der Gemälde ersehe ich, daß unser Herr sie zu Land befördert wissen will. Thut demnach wie es Sr. Heiligkeit gefällt. Sehet zu, daß Raphael sie wohl verpacke, so daß sie unterwegs nicht zu Schaden kommen, namentlich, wenn es regnen sollte.

. . . . 3. Jun. 1518.

In Betreff der Gemälde, die Raphael von Urbino gemacht hat, habe ich Eure Mittheilung erhalten, so daß nichts mehr zu sagen übrig ist. Ihr habt gut gethan, sie an Bartholini in Lyon zu adressieren, wo sie fernere Ordre treffen wird.

Goro Gori an Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino (in Frankreich.)

Florenz 3. Juni 1518.

Die Gemälde, welche Raphael von Urbino ausgeführt hat, sind in Florenz. Morgen werden sie von hier auf Maulthieren abgehen. So hat sie auch Raphael mit einem seiner Diener geschickt.

Derselbe an Denselben, 19. Juni 1518.

Die Bilder sind, an Bartholini in Lyon adressiert, abgegangen.

Danach fallen alle über diese Gemälde mit großer Sicherheit vorgetragenen Traditionen zu Boden, und Raphael, weit davon entfernt, dem König von Frankreich seine Großmuth durch ein Geschenk zu erwiedern, oder gar eine Einladung nach Paris ausschlagen zu müssen, ist höchst wahrscheinlich nie mit demselben in irgend einen Verkehr gekommen.

Uebrigens können wir von dieser ganzen Angelegenheit nicht sprechen, ohne der sehr unangenehmen Lage zu gedenken, in welche Raphael durch sie gekommen. Auf die unverantwortlichste Weise hatte Leo den rechtmäßigen Fürsten von Urbino, Herzog Friedrich, welchem Raphael (vgl. den Brief an seinen Oheim Sciarla, S. 17) von ganzem Herzen zugethan war, durch eine päpstliche Bulle seines Landes für verlustig erklärt, und dafür einen Neffen von sich, Lorenzo de' Medici, als Herzog eingesetzt. Die Erbitterung in Italien über diese Gewaltthat war allgemein, aber — ungefährlich, bis sie der König von Frankreich benutzte, und mit Waffengewalt unterstützte. Dieser Gefahr zu begegnen, bot sich in der Kunstliebe des K. Franz ein wirksames Hülfsmittel, und Raphael ward erlesen, sie zu befriedigen. Die schuldige Rücksicht auf seinen mächtigen Gönner auf dem päpstlichen Thron, zu welcher sich noch die zweite auch zu seinem künftigen Schwiegeronkel, dem Cardinal da Bibiena, gesellte, der mit der Ausführung der Bulle von Leo nach Urbino gesendet wurde, mußten ihn wohl zur Nachgiebigkeit zwingen, konnten ihm aber in keinem Fall die bittern, ja peinlichen Empfindungen ersparen bei dem Gedanken, selbst mitwirken zu müssen für die Befestigung ungerechter gegen sein von ihm hochverehrtes Fürstenhaus ausgeübter Handlungen; zumal er noch selbst Zeuge sein mußte der Demüthigung und der vergeblichen Bitten

der Herzogin Elisabeth, die nach Rom gekommen war, um Leo's Herz zu rühren. Freilich ward ihm die Genugthuung, daß K. Franz durch diese Geschenke für Lorenzo de' Medici gewonnen wurde, so daß er dem Usurpator sogar eine Französin, Madelaine, Tochter des Jean de la Tour-d'Auvergne, zur Gattin gab, die die Mutter der berühmten Katharina von Medicis geworden.

In der Zeit geschah es, daß Papst Leo, in dessen Auftrag Raphael so viele öffentliche Arbeiten ausgeführt, und der ihn mit so vielen Aemtern und Ehren bekleidet hatte, den Wunsch äußerte, ein persönliches Besitzthum von ihm zu erlangen; für diesen Zweck ließ er sich selbst und zwar in Gesellschaft seiner beiden nahen Anverwandten Giulio de' Medici (nachmals Papst Clemens VII.) und Cardinal Lodovico de' Rossi in Lebensgröße malen. Das auf diese Weise im J. 1518 (ein Jahr, nachdem de' Rossi Cardinal geworden und ein Jahr vor seinem Tode) ausgeführte Bildniß Leo's X., jetzt in der Galerie Pitti in Florenz, wird allgemein als eines der vollendetsten Werke Raphael's, als ein wirkliches Musterbildniß gepriesen.

Anmuthiger freilich ist ein anderes, in derselben Zeit entstandenes Bildniß, das sich jetzt in der Galerie Sciarra Colonna in Rom befindet und unter dem Namen des Violinspielers weltbekannt ist. — Wohl dürfte Raphael in diesen Jahren noch andere Bildnisse gemalt haben, von denen Passavant den Cardinal im Palast Borghese, den Archidiaconus Carondolet bei dem Herzog von Grafton in London und einen jungen Mann beim Herzog Alba in Madrid namentlich aufführt. Auch zählt er zu ihnen ein weibliches Bildniß in der Galerie Pitti, in einem weißen Damastkleid, mit einem vom Kopf zu beiden Seiten niederfallenden Schleier. Es hat eine auffallende Aehnlichkeit mit der Madonna di S. Sisto, und nach Passavant's

Meinung (der ich nicht beistimmen kann) mit der Fornarina. Er hält es für jenes Bildniß der Fornarina, das bei Lebzeiten Vasari's im Besitz des Kaufmanns Matteo Botti in Florenz war, das aber — nach Pungileoni a. a. O. p. 152 — in die Galerie des Fürsten von Palestrina in Rom gekommen, während jenes noch 1677 bei Botti war. Daß die sehr flaue Malerei der Bekleidung einer sehr viel spätern Zeit angehöre, wird — meines Wissens — nicht bestritten; ich finde aber auch die Zeichnung des Kopfes zu matt, die Carnation zu kühl für Raphael, namentlich für die Zeit der Madonna di S. Sisto. Ich halte das Bild für das vielleicht von einem Bolognesen gemalte Portrait einer Dame, die mit ihren der Madonna di S. Sisto verwandten Zügen dem Künstler zu dieser Arbeit die Veranlassung gegeben.*)

Das Bildniß von Lorenzo de' Medici (nach den von Gaye Cart. II. p. 146 veröffentlichten Briefen desselben an Baldassare Turini) 1518 gemalt, ist verschwunden. Eine Copie im Musée von Montpellier wird daselbst für das Original gehalten; eine andere sieht man in der neu eröffneten, die Uffizien mit dem Palast Pitti in Florenz verbindenden Galerie.

Auch rechnet man hierher noch einige kleinere Madonnenbilder, zu denen er wohl in den meisten Fällen wenig mehr, als den Entwurf oder eine etwas ausgeführte Zeichnung geliefert, obwohl es auch nicht an Stellen darin fehlt, die seine eigne Betheiligung an der Ausführung wahrscheinlich machen; und es gehörte wohl eine ganz besondere Anregung dazu, daß er auch wieder einmal, wie in den glücklichen Tagen der Jugend, ein Werk von Anfang zu Ende ohne alle fremde Hülfe

---

*) Auch Charles Clément, Michel-Ange, Leonard de Vinci, Raphael. . Paris 1867, sagt p. 408, daß es ihm unmöglich sei, in dieser Sache Passavant's Ansicht zu theilen. — Gest. von L. Gruner — W. Hollar.

ausführte. Es galt dem Gegenstand, dem er sich vom Beginn seiner Künstlerlaufbahn an, sein leider! nur zu kurzes Leben hindurch mit seiner ganzen Seele hingegeben: der Madonna mit dem heiligen Kinde. Dießmal waren es die Benedictiner vom Kloster des h. Sixtus in Piacenza, die — wie Vasari (D. A. III. 1. S. 231) berichtet — eine „Tafel" für ihren Hauptaltar bei ihm bestellt hatten. Raphael führte das Gemälde auf Leinwand aus und schenkte damit der Welt die Madonna di San Sisto, das letzte und göttlichste aller seiner Madonnenbilder, den nunmehrigen Hauptschatz der Dresdener Gemälde-Galerie.*)

Aus derselben Zeit stammt das Bild des Täufers Johannes in der Wüste, das Raphael für den Cardinal Colonna malte, und das sich jetzt in der Tribune der Uffizien zu Florenz befindet.**)

War Raphael in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes vornehmlich mit Frescomalereien beschäftigt, so haben wir gesehen, wie er sich allmählich davon zurückgezogen, so daß schon in der dritten Stanza (der Sala Borgia) des Vaticans nur wenig von ihm selbst ausgeführt worden. Gleichzeitig läßt sich nicht in Oel und in Fresco malen, da letztres keine Unterbrechung gestattet. Es ist wohl denkbar, daß Raphael bei seiner sehr zarten Natur nicht über die dafür nöthige körperliche Rüstigkeit gebot und daß er sich deßhalb mehr den Aufträgen für Oelgemälde und Zeichnungen widmete. Hatte er doch, wahrscheinlich in Hoffnung auf Kräftigung seiner Gesundheit, von Jahr zu Jahr verschoben, die in der transteverinischen Villa seines sehr werthen Freundes und Gönners, Agostino Chigi

---

*) Gest. von Fr. Müller — M. Steinla — A. B. Desnoyers. — Lith. von Franz Hanfstängel.

**) Gest. von C. Bervic — Vinc. Biondi. —

(der jetzigen Farnesina), begonnenen Fresken weiter zu fördern, da er sie ungern in andere Hände geben mochte. Nun gab er endlich dem Drängen des Bestellers nach und begann, die Geschichte der Galatea bei Seite lassend, zunächst die Zeichnungen zur Geschichte von Amor und Psyche, die er sodann durch seine Schüler ausführen ließ, ohne sich an der Malerei selbst wesentlich zu betheiligen.*)

Dasselbe gilt von einem Fresco-Gemälde, das nach seinem Entwurf von einem seiner Schüler in der Villa Magliana am Tiber ausgeführt wurde, und das man früher fälschlich als das Martyrium der h. Felicitas bezeichnet hat. Erst die Geschichte der Villa, die wir dem Prof. Heinrich Hase aus Dresden verdanken, hat zu dem richtigen Verständniß des Gemäldes geführt, an welches sich später ein anderes, bedeutenderes gereiht, zu welchem Raphael sichtlich mehr als den Entwurf geliefert. Hase erzählt (in den „Blättern für literarische Unterhaltung" 1. Dec. 1841): „Die alten Mauern und Zinnen des Maierhofs stammen wahrscheinlich aus der Zeit des Papstes Innocenz VIII., welcher nach Novaes diesen Hof gegründet hat. Als Kurfürst Ernst von Sachsen 1480 in Rom war, gab Sixtus IV. dem fremden Fürsten durch seinen Neffen, den eben vermählten Girol. Riario, hier eine Klapperjagd, die Jacob von Volterra als Augenzeuge beschreibt. Das Mahl wurde im Freien gehalten; denn es stand noch nicht jenes größere Gebäude, welches unter Julius II. von seinem Günstling, dem Cardinal Francesco Alidossi, ist errichtet worden. Dieser, aus einem angesehenen Geschlecht aus Imola stammend, war schon unter Sixtus IV. nach Rom gekommen, wo seine Schönheit Aufsehn erregte. Als Sixtus starb, ging er als Page in den

---

*) S. oben S. 132.

Dienst des Julian della Rovere, Cardinal von S. Pietro in Vinculis, nachmals P. Julius II. Palazi berichtet in seinen „Fasti Cardinalium“, daß P. Alexander VI., der berüchtigte Borgia, gegen den Cardinal Julian erbittert, sich an dessen Liebling, Francesco, gewendet habe, dem Cardinal nach Frankreich, wohin er geflohen, zu folgen und ihm Gift, das er ihm einhändigte, beizubringen. Francesco nahm das Gift, wußte es jedoch so einzurichten, daß er in Florenz krank ward und dem Cardinal Warnung zusandte. Bald darauf starb Alexander VI. Pius III. regierte nur 26 Tage, worauf 1503 Julian als Julius II. den päpstlichen Thron bestieg. Alidossi wurde nun des Papstes Generalschatzmeister, Erzbischof von Malta, dann von Pavia und später von Bologna. 1505 ernannte ihn der Papst zum Cardinal-Presbyter von S. Nereo und Achilleo, nachmals für S. Cecilia. In diese Zeit der Gunst (1506) fällt, was Alidossi für die Magliana gethan und wo er sich noch mit Geflissenheit als den „Alumnus“ des Papstes Julius bezeichnete. Später änderte sich ihr gegenseitiges Verhältniß.“

(Namentlich scheinen die Fresken der Lunetten rechts und links von der Altarwand, mit der Verkündigung und dem Besuch bei Elisabeth, die deutlich die Hand eines Schülers von Perugino vom Anfang des Jahrhunderts zeigen, dahin zu gehören.)

Aber der Pachthof Magliana blieb Eigenthum der Kirche S. Cecilia und damit fällt auch ein Licht auf das in seiner Bedeutung verkannte angeblich Raphaelische Frescogemälde. es ist das Martyrium der h. Cäcilia. Daß man mit der frühern Benennung „Felicitas“ an die Mutter der Maccabäer gedacht, entbehrt eines jeden Grundes; das Ende der beiden christlichen Heiligen, die beide enthauptet worden, paßt auch nicht auf die Darstellung, in welcher eine Heilige betend in

einem Kessel kniet, unter welchem das Feuer geschürt wird, und wo zwei enthauptete Männerleichen vor der Statue Jupiter's liegen, deren Häupter von 2 Schergen der Heiligen im Kessel vorgehalten werden. Die heilige Cäcilia sollte im siedenden Oel getödtet werden, nachdem ihr Gatte Valerian und dessen Bruder Tiburtius, die sich zugleich mit ihr geweigert hatten, den Jupiter anzubeten, enthauptet worden waren. Soviel mir bekannt, ist das Gemälde, das vielleicht nach einem flüchtigen Entwurf Raphael's von schwachen Schülerhänden ausgeführt worden, zu Grunde gegangen. Den ersten Stoß erhielt es durch den Pächter Vitelli, der im Jahr 1830, um einen von seinen Knechten abgesonderten Kirchensitz für sich zu gewinnen, ein großes Fenster-Loch in die Mitte des Frescogemäldes brechen ließ. Die Reste sollen später ausgesägt worden sein; vielleicht auch findet man, was ich nicht weiß, deren noch in der Magliana, wohin ich nie gekommen bin. Es gibt aber einen alten Holzschnitt von der Composition, obendrein mit der Inschrift MARTÍVM S. CECILIE, aus dem man wenigstens den Inhalt des Gemäldes erkennen kann.*)

Ueber dem Altar ist die Lunette von einem segnenden, von blumenstreuenden Engeln umgebenen Gott Vater in der Seraphim-Glorie eingenommen, zu welchem die Zeichnung von Raphael in der Zeit Leo's gemacht zu sein scheint. Sie befindet sich in der Sammlung Wicar zu Lille.

Noch war eine große Fresco-Malerei im Rückstand, das Werk, welches Raphael im Vatican zur Verherrlichung der ka-

*) Gestochen von L. Gruner, mit Beschreibung von E. Platner 1847: I Freschi della Villa Magliana di Raffaello d' Urbino. Leipzig, Rud. Weigels Kunstverlag. — Zwei Zeichnungen existieren zu diesem Gemälde, die Anspruch auf Originalität machen, eine im Kupferstich-Cabinet zu Dresden, und eine andere in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien. Marc. Anton hat die Composition gestochen.

tholischen Kirche begonnen, nicht vollendet. Er hatte sie geschildert als Beschützerin der geistigen Interessen der Christenheit; die allgegenwärtige Hülfe Gottes für sie, und die Machtvollkommenheit seines Vertreters auf Erden in den Gemälden zweier andern Säle vor Augen gestellt. Es war nun noch übrig, in einem vierten Saale, der den Zugang zu den übrigen bilden sollte, die Einleitung zu der ganzen poetisch historischen Conception, die Begründung der weltlichen Gewalt des Päpstthums in einer Folge von Gemälden anschaulich zu machen. Da diese bis auf Constantin ausschließlich in der Hand der Imperatoren lag, so konnte sie auch nur, und zwar auf göttliche Veranstaltung, aus diesen Händen auf die Kirche übergehen. Ihren Anfang aber bezeichnet die Schenkung Constantin's an Papst Silvester. Aus diesen Momenten der geschichtlichen Traditionen des Papstthums schöpfte Raphael die Motive für die Anordnung der **Gemälde im Constantin-Saal**. Der Saal hat vier Wände von verschiedener Größe, mehre Thüren und an einer Wand zwei Fenster; Räume für drei große und ein sehr großes Gemälde, für Nebenfiguren und Ornamente.*)

Gleich dem Apostel Paulus, dem Christus selbst im Wetter erschienen war, um aus seinem Verfolger den eifrigsten Verbreiter seiner Lehre und ein Rüstzeug des neuen Glaubens zu machen, ward der Kaiser Constantin durch das Gesicht eines Kreuzes am Himmel und durch die dasselbe begleitende Stimme: „In hoc signo vinces!“ („In diesem Zeichen wirst Du siegen!“) ein Streiter Christi und der Begründer des Kirchenstaates. Raphael begann seine Bilderfolge mit einer auf diese wunderbare Erscheinung bezüglichen Darstellung und schloß daran die Schlacht Constantin's gegen Maxentius, als die Bewahrhei-

*) Sämmtliche Gemälde gest. in 27 Blättern von G. Camille, Rom 1838

tung der Vision. — Unter dem Zeichen des Kreuzes hatte Constantin gesiegt: so gab er sich nun ganz unter dessen Schutz und wurde Christ; seine Taufe war damit als der Inhalt des nächsten Bildes angezeigt. — Danach stellte sich als nothwendige Folge die Schenkung Roms an den Papst heraus, die Grundlage zur weltlichen Macht der Kirche.*)

Nicht allein um Ruhepunkte zwischen die großen geschichtlichen Darstellungen zu bringen, sondern vornehmlich um den feierlichen Eindruck zu steigern, den das Gedächtniß der Gründung der Hierarchie hervorrufen sollte, bestimmte Raphael, daß an jeder Seite eines jeden der größern Gemälde, ein Papst in Pontificalibus abgebildet, und daß ein Jeder derselben von allegorischen Figuren von Tugenden umgeben werde, die ihm besonders, oder dem Papstthum im Allgemeinen zur Zierde gereichten.**) Erinnerungen an Leo X. durften natürlich auch hier nicht fehlen und wurde ihnen ihre Stelle oberhalb der Tugenden angewiesen.

Raphael entwarf die Composition zu dem ersten Bilde, der Ansprache Constantin's an seine Truppen nach der Vision des Kreuzes***), und zeichnete den Carton zur Schlacht des Constantin gegen Maxentius, auch Entwürfe oder selbst Cartons zu einzelnen allegorischen Figuren.†)

Raphael hatte seine Wandgemälde im Vatican und an andern Orten in Fresco ausgeführt. Dieser von der alten Kunst überlieferte gute Brauch wurde plötzlich von Neuerungen be-

---

*) Die Taufe Constantin's, gest. von Aquila — Salandri; — die Schenkung Roms von Aquila — Fabri.

**) Gest. von Strange und Pestrini.

***) Gest. von Fr. Aquila — Vinc. Salandri. —

†) J. B. de Cavalleriis, 2 gr. Blätter — Peter Scalberge 1637 in 4 Bl. — Aloysio Fabri in 1 Bl. — Pietro Aquila.

droht. Wer kennt nicht die Anfechtungen, die auch in unsern Tagen die Frescomalerei von vielen Seiten her erfahren, nachdem sie kaum von Cornelius und Einigen seiner Kunstgenossen wieder in's Leben gerufen worden war? Das durch Galeriebilder und Cabinetstücke verwöhnte Auge konnte sich in die „blasse, trockne und harte Malerei" nicht finden. Das Verlangen nach täuschender Nachahmung der Natur, die Bewunderung der Illusion, die Freude am Effekt, an kräftiger Farben- und Schattenwirkung, an geschlossener Haltung und am Schmelz des Farbenauftrags trieben stets nach andern Zielen, als der Frescomalerei zu erreichen möglich und selbst vorgezeichnet sind. Und wie wir erlebt haben, daß Einige unsrer Künstler sich — theils durch Kunstkritiken beirrt, theils von Architekten veranlaßt oder genöthigt, oder auch aus eigenem Antrieb — haben bestimmen lassen, entweder den Versuch zu machen, Fresken nach dem System der Oelmalerei auszuführen, d. h. die Figuren mehr durch Farbe als durch Licht zu modellieren, oder der Frescomalerei ganz zu entsagen und andere Bindemittel — Wachs, Harz, Wasserglas — die eine reichere Palette, dunklere Schatten, weichere und vollkommenere Ausführung bieten, zu wählen: so mag auch zu Raphael's Zeiten der gleiche Widerspruch gegen die Frescomalerei zum Worte gekommen sein, namentlich seit durch Fra Sebastiano del Piombo die Reize der Oelmalerei, durch welche die Venetianer und er insonderheit die Sinne bezauberten, dem römischen Publikum bekannt geworden. Zum Ueberfluß hatte Sebastiano in der Kirche S. Pietro in montorio in der Capelle Borgherini eine Geißelung Christi in Oel auf die Mauer gemalt und große Bewunderung damit geerntet, so daß die Versuchung, denselben Weg zu betreten, nahe lag. — Raphael, dessen Gemüth wie künstlerischer Charakter nicht auf ein starres Festhalten an der eigenen Weise, noch weniger auf ein feind-

liches Entgegentreten gegen eine andere angelegt war, der vielmehr sein Leben lang, wo die Gelegenheit sich bot, vermittelnd aufgetreten war und mit williger Anerkennung fremder Eigenthümlichkeit Einfluß auf sich gestattet hatte, glaubte auch jetzt, den Versuch nicht von der Hand weisen zu sollen, bei den Wandgemälden des Constantin-Saales anstatt des Fresco die Oelfarben anzuwenden. Er ließ deßhalb zwei der allegorischen Figuren, die Sanftmuth und die Gerechtigkeit, von Giulio Romano und Francesco Penni in Oel ausführen, erkannte aber alsbald, daß, was dabei an Farbe und Kraft der Schatten gewonnen worden, an Licht und Klarheit verloren gegangen war, und daß der Verlust größer sei, als der Gewinn. Und so wurde der Saal — allerdings erst nach Raphael's Tode — gleich den übrigen Stanzen des Vaticans in Fresco ausgemalt, und nur die beiden Figuren sind stehen geblieben, wie sie gemalt worden, zur Rechtfertigung des Festhaltens an der Frescomalerei, als der der monumentalen Kunst vor allen andern entsprechenden Technik.

Bei der gradweisen Verschiedenheit der Talente und Fertigkeiten der Künstler, deren Hülfe er sich bei Erledigung der vielen von ihm übernommenen Aufträge bediente, konnte es nicht fehlen, daß auch minder gute Arbeiten aus seiner Werkstatt hervorgingen, zu denen er häufig nicht mehr, als einen leichten Entwurf geliefert hatte. Dahin rechne ich die H. Margaretha im Belvedere zu Wien, eine Variation des Bildes gleichen Inhalts im Louvre, ein Gemälde, das der Anonymus des Morelli 1528 im Hause des M. Zuanantonio Venier zu Venedig gesehen und als „von Raphael's Hand" bezeichnet hat, von welcher jetzt nicht sehr viel mehr zu sehen ist*); ferner die

*) Gest. von Joh. Eißner.

Madonna della Tenda, eine nicht sehr glückliche Variation der Madonna della Sedia.*) Die Madonna del Passeggio, so genannt nach S. Joseph, der im Hintergrund spazieren geht, existiert wie das vorgenannte in mehren Exemplaren, deren bestes in der Bridgewater-Galery zu London sein dürfte.**) Die Madonna mit den Candelabern, ehedem in dem herzoglichen Palast zu Lucca, jetzt im Besitz des Herrn Munrô in London.***) Die Madonna in den Ruinen, ehedem in der Sacristei des Escurial, nun im Museo zu Madrid, so genannt von Tempeltrümmern, zwischen denen St. Joseph mit einer Fackel wandelt.†) Die Heilige Familie mit der Rose, die ihre Benennung von einer bei der Restauration auf eine angefügte Leiste gemalten Rose hat, im Museo zu Madrid; Jesus auf dem Schooß der Mutter langt nach dem Papierstreifen mit „Agnus Dei", den ihm Johannes darreicht. Nach einer Zeichnung Raphael's von einem Schüler hart und in einem gelben Farbenton ausgeführt, durch einen dunkeln Firniß fast unkenntlich geworden.††) Christus und vier Heilige; Christus sitzt auf Wolken im Lichtglanz mit erhobenen Händen, neben ihm Maria und Johannes der Täufer in herkömmlicher Stellung, unten links steht Paulus, rechts kniet Katharina. Die Composition ist voll schöner Einzelnheiten in Stellung, Haltung und Bewegung, auch in den Formen; aber ohne tiefe Empfindung und Eigenthümlichkeit der Auffassung; in der Ausführung kein Zug von Raphael's Hand. Färbung und Modellierung sind sehr wirkungsvoll. Das ursprünglich für das Kloster S. Paolo in Parma

*) Gest. von P. Toschi.
**) Gest. von P. Anderloni.
***) Gest. von Gust. Levy 1852.
†) Gest. von Charles Simonneau — Pradier.
††) Gest. von F. Forster 1847 — E. Sirani.

bestimmte Bild ist jetzt in dem dortigen Museo.*) — Bei diesen und noch einer größern Anzahl von gleich zweifelhaften Bildern ist Raphael's Theilnahme nicht unbedingt für ausgeschlossen zu halten. Dagegen kann man mit Bestimmtheit annehmen, daß das Bild in der Sammlung der Accademia di S. Luca zu Rom, auf welchem der Evangelist Lucas, wie er die Madonna malt, und Raphael als Augenzeuge dargestellt sind, nur von einem Schüler als ein besonderes, wenn auch schwaches Zeichen der Verehrung seines Meisters angefertigt worden ist.**) — Die Krönung der h. Jungfrau, für welches, jetzt in der Sammlung des Vaticans befindliche Gemälde, er schon 1505 von den Nonnen von Monte Luce bei Perugia die Bestellung angenommen, die Zeichnung gefertigt und den Vertrag 1516 erneuert hatte, wurde erst nach seinem Tode von seinen Schülern vollendet. (S. Th. I. S. 193.) Eben so wenig kann ich dafür halten, daß man Raphael für Bildnisse verantwortlich machen dürfe, die höchstens von Schülern oder Nachahmern herrühren können, wie „Raphael und sein Fechtmeister"***) im Louvre u. a. m., denn bei einem Bildniß müßte wenigstens der Kopf unverkennbare Spuren der Originalität zeigen.

Wie dem nun auch sei: viele Werke gingen aus Raphael's Werkstatt und unter seinem Namen in die Welt, die ihn zu tragen nicht oder nur mit Einschränkung verdienten. Die Folge davon war, daß die Meinung sich verbreitete, er sei in seiner Kunst zurückgegangen. Da erhielt er vom Cardinal Giulio de' Medici den Auftrag zu einem großen Altargemälde von der Verklärung Christi auf Tabor, für sein Bisthum in Narbonne, und er ergriff diese Gelegenheit, in Ausführung desselben

*) Gest. von Marc Antonio — Massard — J. Th. Richomme.
**) Gest. von Corn. Bloemert.
***) Gest. von Audouin — Nic. de Larmessin.

ohne fremde Hülfe die ungeschwächte Fülle seiner künstlerischen Kräfte zu zeigen; und zwar um so lieber, als der Cardinal gleichzeitig und für dieselbe Kirche auch bei Sebastiano del Piombo ein Altarbild bestellt und somit einen Wettstreit beider Künstler hervorgerufen hatte, welchem Michel Angelo durch seine unmittelbare Theilnahme noch einen besondern Sporen gab.

Zwischen ihm und Raphael war es ungeachtet so vieler naheliegender Beziehungen und Veranlassungen zu keinem freundschaftlichen Verhältniß gekommen. Die Schuld davon wird auf den Einen oder auf den Andern geschoben, je nach dem Parteistandpunkt, den die Berichterstatter einnehmen, als ob sie von Einem oder von Beiden geflissentlich hervorgerufen worden wäre; während sie in der Verschiedenheit ihrer künstlerischen Grundanlagen ihre naturgemäße Erklärung findet. Die Richtung Raphael's auf das Maßvolle und Schöne mußte dem Michel Angelo, bei dem „das Riesenmaß der Leiber weit über Irdisches hinauswuchs", kleinlich vorkommen und antipathisch wirken; so daß er zu Raphael's Versuch im Styl der Sixtinischen Capelle (dem Jesaias in S. Agostino) nicht einmal die Gegenprobe machen mochte mit einer der Schönheit dargebrachten Huldigung; und so blieben die Lebenswege Beider geschieden wie die ihrer Kunst. Hat sich doch der Gegensatz Beider durch die Jahrhunderte fortgesponnen, so daß wir Künstler und Aesthetiker bei der Frage, welchem von Beiden die erste Krone gebühre? immer in zwei Parteien getrennt sehen. Wie aber einst Göthe, als er erfuhr, daß man sich vielfach und erbittert darum stritte, wer der Größere sei: er oder Schiller? seinen Wahrspruch gab: „die Deutschen sollten froh sein, zwei solche Kerle zu haben!" — so hat es auch in unsern Tagen nicht an Künstlern und Schriftstellern gefehlt, welche die Verdienste der beiden größten Meister der christlichen Kunst nicht gegen einander abzuwägen, sondern ein jedes auf seiner gleichen

und gleichberechtigten Höhe anerkennend zu bewundern, für die allein richtige Würdigung hielten. Unter den Künstlern muß ich hier vor Allen des Cornelius gedenken, der — während seine Natur auf eine große Verwandtschaft mit den Kunstanschauungen Michel Angelo's angelegt war, doch von frühester Jugend an nach den Werken Raphael's studiert und dieselben sein ganzes reiches Künstlerleben hindurch unablässig zum Vorbild genommen und seinen Schülern auf ihrem Entwickelungsgang als Leuchte und Wegweiser hingestellt hat.

Unter den Schriftstellern, die die Erkenntniß der Kunst in das Bereich ihrer Lebensaufgaben gezogen, hat sich meines Wissens keiner so treffend und schön über den Werth beider Künstler ausgesprochen, als Schelling in seiner akademischen Rede „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur," so daß ich mir nicht versagen kann, mit seiner Schilderung mein Buch zu schmücken.

„Durch Michel Angelo stellt sich die älteste und mächtigste Epoche der freigewordenen Kunst dar, jene, wo sie in ungeheuern Geburten ihre noch ungebändigte Kraft zeigt: wie nach den sinnbildlichen Dichtungen der Vorwelt die Erde nach den Umarmungen des Uranos erst Titanen und himmelstürmende Giganten hervorbrachte, bevor das sanfte Reich stiller Götter hervorging. So scheinet uns das Werk des Jüngsten Gerichts, womit, als dem Inbegriff seiner Kunst, jener Riesengeist die Sixtinische Capelle erfüllte, mehr an die ersten Zeiten der Erde und ihrer Geburten, als an ihre letzten zu erinnern. Nach den verborgensten Gründen organischer, besonders menschlicher Gestalt hingezogen, vermeidet er das Schreckliche nicht, ja er sucht es absichtlich und stört es in den dunkeln Werkstätten der Natur aus seiner Ruhe auf. Mangel der Zartheit, Anmuth, Gefälligkeit wiegt er durch das Aeußerste der Kraft auf; und erregt er durch

die Darstellungen Entsetzen, so ist es der Schrecken, welchen der Fabel zufolge der alte Gott Pan verbreitet, wenn er plötzlich in den Versammlungen der Menschen erscheint. Die Natur bringt in der Regel durch Sonderung und Ausschließung entgegengesetzter Eigenschaften das Außerordentliche hervor: so mußte in Michel Angelo Ernst und tiefsinnige Naturkraft mehr, denn Sinn für Anmuth und Empfindung der Seele walten, um das Höchste rein plastischer Kraft in der Malerei neuerer Zeiten zu zeigen.

Nachdem die Schranken der Natur überwunden, das Ungeheuere, die Frucht der ersten Freiheit, verdrungen ist, Form und Gestalt durch das Vorgefühl der Seele verschönt sind: klärt sich der Himmel auf, das gemilderte Irdische kann sich mit dem Himmlischen, dieses hinwiederum sich mit dem sanft Menschlichen verbinden. Raphael nimmt Besitz vom heitern Olymp und führt uns mit sich von der Erde hinweg in die Versammlung der Götter, der bleibenden seligen Wesen. Die Blüthe des gebildetsten Lebens, der Duft der Phantasie sammt der Würze des Geistes hauchen vereint aus seinen Werken. Er ist nicht mehr Maler! er ist Philosoph, er ist Dichter zugleich. Der Macht seines Geistes steht die Weisheit zur Seite und wie er die Dinge darstellt, so sind sie in der ewigen Nothwendigkeit geordnet. In ihm hat die Kunst ihr Ziel erreicht, und weil das reine Gleichgewicht von Göttlichem und Menschlichem fast nur in Einem Punkte sein kann, so ist seinen Werken das Siegel der Einzigkeit aufgedrückt.“

Zu diesem scharf ausgesprochenen Gegensatz beider Künstlernaturen kam nun noch die unausbleibliche Wirkung ihrer Werke auf das Publicum, auf Künstler und Laien, die nicht zu Gunsten Michel Angelo's ausfiel, der sich, während Raphael heitern, geselligen Umgang pflegte, mehr und mehr in die Einsamkeit zurückzog, in der er sein titanisches Zürnen über die entnervte,

verweichlichte Welt der jungen Götter ungehindert nährte und pflegte. Hat Göthe von sich gesagt, „er werde nie populär werden“: wie konnte Michel Angelo erwarten, die Menge anzuziehen, oder nur von ihr verstanden zu werden, während die Schönheit, wie sie die Gestalten Raphael's kleidet, selbst von Kindern begriffen wird und Alle bezaubert?

Und doch gibt es eine Macht, die mit noch stärkern Reizen auf die Menge wirkt, als die Schönheit: das ist die täuschende Nachahmung der Wirklichkeit durch Farbe und Abrundung! und eine andere, die ihr gleichkommt und sich ihr anschließt: das ist die Virtuosität des Vortrags! Weder Michel Angelo noch Raphael geboten über diese Mächte; wenigstens nicht in dem Umfang, in welchem sie den Ruhm der venetianischen Malerschule bilden. Michel Angelo war sich seiner Ueberlegenheit über Raphael in der Zeichnung, vor allem des menschlichen Körpers, bewußt. Gelang es ihm, damit die Vorzüge der Venetianer zu verbinden, so konnte ihm der Beifall des Publicums nicht fehlen: Raphael mußte sich mit der zweiten Stelle in dessen Gunst begnügen! Sebastiano del Piombo hatte sich als großer Colorist, als Virtuos in der malerischen Technik bewährt. Die Versuchung trat an den Titanen heran, sich seines Talents zu einem Wettkampf mit Raphael zu bedienen, aus welchem dieser als Sieger nicht hervorgehen sollte. Er erbot sich, dem Sebastian zu dem von dem Cardinal Giulio bestellten Bilde der Erweckung des Lazarus den Carton zu zeichnen, nach welchem er nur in seiner bewunderten venetianischen Weise das Gemälde auszuführen habe, um eine entschiedene und erfolgreiche Wandlung im herrschenden Kunstgeschmack hervorzubringen.

Wir begegnen hier Michel Angelo auf einem Irrweg, vor welchem der Genius seiner Kunst vor Allen ihn hätte bewahren können, wenn nicht die Eifersucht, die auch wohl zu einer gro=

ßen Seele den Eingang findet, den Blick ihm getrübt hätte. Besser als ein Andrer wußte er aus eigner Erfahrung, daß das Kunstwerk, gleich den Bildungen der Natur, organischen Gesetzen unterliegt und in rechter Gesundheit und Vollkommenheit nur dann zu Tage tritt, wenn Wurzel, Stamm und Blüthe aus demselben Saamenkorn erwachsen, wie der Eichbaum keine Rosen trägt, und die Taube nicht den Flug des Adlers annehmen kann. Zwischen Form und Farbe besteht ein so inniger Zusammenhang, daß schon eine andere, wenngleich verwandte Künstlerhand die Einheit gefährdet, ein ganz anderes System aber sie geradezu aufhebt. Man nehme nur eine Composition von Tizian und coloriere sie nach der florentinischen oder römischen Palette und man wird wenig genug erhalten, woran man sich erfreuen kann! und wie wenig muß von einem fein ausgebildeten Formensinn übrig bleiben, wenn er sich den Gesetzen venetianischer Färbung fügt, die allein in der Milderung ihrer Formenunterschiede ihre Reize entwickeln kann! Ja, schon der Naturalismus der Venetianer in der Darstellung widerstreitet der supranaturalistischen Auffassungsweise Michel Angelo's dermaßen, daß an ein harmonisches Zusammenwirken nicht wohl zu denken war. Der Hauptwerth aber eines Bildes, an welchem Michel Angelo sich betheiligte, konnte immer nur in der Composition liegen; und so konnte auch Raphael, als ihm das Vorhaben seines großen Rivalen berichtet wurde, ganz mit Recht und in seiner harmlosen Weise sagen: „Michel Angelo erzeigt mir eine besondere Gunst, da er mich würdigt, mit ihm selbst zu wetteifern, und nicht mit dem Sebastiano.“ *)

Der Erfolg konnte demnach den Absichten Michel Angelo's und Sebastiano's nicht entsprechen: das jetzt in der National-

---

*) Opere di Ant. Raff. Mengs, p. 105.

Galerie in London befindliche Bild der Erweckung des Lazarus, — obschon für dasselbe eine größere Summe, als je für ein Oelbild gezahlt worden, — ruft weder als Composition und Zeichnung, noch als Malerei besondere Bewunderung wach; während die Verklärung Christi auf Tabor, der es die Palme streitig machen sollte, einen unverwelklichen Ruhmeskranz um das Haupt ihres Schöpfers gelegt hat. Das Bild, das letzte, an welchem Raphael gearbeitet, ist jetzt in der Gemälde-Galerie des Vaticans aufgestellt.*)

*) Gest. von P. Bettelini — B. Desnoyers — Raph. Morghen.

Raphael's Werke der Malerei.

Von 1518—1520.

1. Bildnisse.

Zu den an den König Franz I. von Frankreich von Raphael gesendeten Gemälden gehörte auch das Bildniß der Johanna von Arragonien. Sie war die Tochter Ferdinand's von Arragonien, Herzogs von Montalto, des dritten natürlichen Sohnes von König Ferdinand I. von Neapel, vermählt mit Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo und Herzog von Palliano, Connestabile von Neapel; aus welchem Vasari (im Leben Giul. Romano's, D. A. III, 2. S. 383) einen Vicekönig gemacht hat. Ausgezeichnet durch Geist und Schönheit, war sie erlesen, Pietro Bembo's Lehre von dem innigen Zusammenhang zwischen Schönheit und Liebe glänzend zu belegen. Nie hat weder vor ihr noch nach ihr ein weibliches Wesen so viele Dichter begeistert, so Viele zu Dichtern gemacht. Der Arzt Agostino Nifo, seit 1513 am Hofe Leo's und als Schriftsteller zum „Pfalzgrafen" erhoben, hat ihr 1529 ein Buch „Vom Schönen und von der Liebe" gewidmet, und ihr in demselben, indem er ihre Körper-Schönheit von Kopf zu Füßen, ihre Geistes-Schönheit und holdselige Sitten mit überschwenglicher Beredtsamkeit geschildert, den Preis zuerkannt vor allen hochgefeierten Schönen des

Alterthums, die allein vermögend gewesen sein würde, dem Zeuxis als Modell zur Helena zu dienen.*) Die Armuth der Sprache bei allem Aufwand ihrer reichen Mittel in Prosa und Versen, wenn sie die Anschauung ersetzen will, tritt nie greller hervor, als bei Schilderungen der Schönheit, während gerade bei solchen Aufgaben die bildende Kunst ihre größten Triumphe zu feiern befähigt ist. Und in der That hat sie durch ihren begünstigtsten Liebling, Raphael, eines solchen Triumphes sich zu rühmen, dem es gelungen, eine der herrlichsten, den Schicksalen des vergänglichen Lebens unterworfenen Erscheinungen festzuhalten, und uns gewissermaßen zu den Mitlebenden derer zu machen, die ihr Anblick in Entzückungen hob, für welche sie weder genug noch genügende Worte finden konnten.**)

Die Fürstin, in einem Alter von etwa 18—19 Jahren, sitzt in einem Lehnsessel in einem Zimmer mit der Aussicht durch eine Loggia auf einen Garten, dem Beschauer so zugewendet, daß die linke Seite ihres Gesichts verkürzt erscheint. Ein großer, mit Perlen und Edelsteinen besetzter, rothsammtner Hut bedeckt den Kopf, den Körper ein Kleid gleicher Farbe und gleichen Stoffes, die weiten Aermel gelb gefüttert, mit weißen Unterärmeln. Mit der rechten Hand schlägt sie einen Pelzüberwurf zurück, die Linke legt sie auf's Knie. Unter dem Hut quellen blonde Locken hervor, bedecken den Nacken und umschließen das feine Oval des Angesichts, dessen Proportionen im Ganzen, wie

*) Augustini Niphi Medici ad Illustrissimam Johannam Arragoniam, Tagliacoccii Principem de Amore Liber. Lugduni Bat. 1641.

**) Die Entdeckung, von welcher Rio ohne Angabe der Quelle a. a. O. p. 202 spricht, daß Raphael weder den Kopf, noch das Beiwerk gemalt, noch selbst den Carton gezeichnet habe, ist mir noch unbekannt. Ist sie richtig, so hat Raphael neben Schülern, die seine herrlichsten Compositionen bis zur Unkenntlichkeit verunstalten konnten, doch auch Einen gehabt, der bisher alle Welt durch seine Doppelgängerschaft hat täuschen können.

im Einzelnen von vollkommenster Harmonie sind. Zwischen der gewölbten Stirn und den dunkelblauen Augen, aus denen mehr die Macht der Sitte als der Zauber der Liebe spricht, haben dunkle Augenbrauen ihren reinen Bogen geschlagen; die wohlgeformte Nase läßt den zarten Knochenbau durchfühlen; Anmuth spielt um die feingeschnittenen Lippen, und damit auch ein kindlicher Zug nicht fehle, schmückt ein Grübchen das Kinn. Die Carnation ist blühend und zart nüanciert.

Vasari sagt, daß Raphael nur den Kopf, Giulio Romano das Uebrige gemalt habe. Hände aber und Bekleidung sind von so edler Zeichnung und so trefflicher, geistvoller Ausführung, daß ich in Vasari's Angabe einiges Mißtrauen setze. Ich spreche von dem Exemplar dieses Bildnisses im Louvre. Ein zweites Exemplar desselben befindet sich in der Galerie Doria Pamfili in Rom, wie es scheint, von einem Schüler Leonardo's gemalt. Eine dritte schöne Copie sah ich einst in Lützschena bei Leipzig, in der Sammlung des Herrn von Speck-Sternburg.*) In der Pinakothek zu München ist eine H. Cäcilia, unter dem Namen Luini's, die man ebenfalls als Copie, nur mit Veränderungen, bezeichnen könnte.

Der Violinspieler.

Wie die Madonna della Sedia mit ihren Augen uns festbannt, so macht das Bildniß des Violinspielers in der Galerie Sciarra Colonna in Rom durch seinen ruhig eindringenden Blick uns zu Gefangenen. Es gibt wohl nur wenige Bildnisse, aus denen in solcher Tiefe und Klarheit die Seele zu uns spricht, wie hier. Dazu ist der hier konterfeite Jüngling — in welchem

*) Gest. von Raph. Morghen – A. Lefèvre — J. Chereau — J. M. Leroux. – Lith. von L. Zöllner.

man den unter Papst Leo X. preisgekrönten Improvisator Andrea Marone aus Brescia, der seine poetischen Vorträge mit der Bratsche begleitete, erkennen will, von sehr einnehmender Schönheit. Es ist ein Brustbild in Lebensgröße; die rechte Schulter uns zugewendet, zeigt er uns drei Viertel seines Gesichts; unter einem schwarzen Barrett gehen die braunen, unten glatt geschnittenen Haare schlicht herab; in der Linken hält er den Bogen seines Instrumentes und einige Lorbeerblätter und Immortellen. Sein weites, grünes Kleid hat einen Besatz von schwarzem Sammtband und einen Kragen von Fuchspelz. Der Grund ist einfach grau. In der Carnation herrscht ein wenig gerötheter warmer Localton mit etwas kalten Schatten; die Färbung überhaupt ist von großer Klarheit, wie die Zeichnung von feinster Formenempfindung; die Ausführung ein Beispiel des liebevollsten Fleißes bei mehrmaliger Uebermalung. Immer aber ist es die Einfachheit und Natürlichkeit der Auffassung, das Seelenvolle des Ausdrucks, was diesem Bilde die überwiegende Anziehungskraft verleiht. Vorn an der Brüstung steht die Jahrzahl MDXVIII.*)

Leo X. und die Cardinäle Giulio de' Medici und Lodovico de' Rossi.

Wenn man von den ruhmwürdigsten Staffeleigemälden Raphael's die drei vorzüglichsten auswählen will, nennt man gewöhnlich die Transfiguration, die Madonna di San Sisto und das Bildniß Leo's. Ich habe mir viel Mühe gegeben, mich in Betreff des letztern dem fast allgemeinen Urtheil anzuschließen, will aber nicht verbergen, daß ich es stets nur bis zur Bewun-

*) Gest. von J. Felsing — Giov. Buonafedi — V. F. Pollet 1855 — Alb. Heinze 1856. — Lith. von P. Guglielmi 1831 — H. Grevedon.

derung gebracht, ohne mich angezogen und festgehalten zu finden; ja ohne — bei längerer Betrachtung — sogar ein gewisses Unbehagen überwinden zu können; während ich vor dem Bildniß von Papst Julius stundenlang mit steigendem Interesse und wachsender Befriedigung verweilen mochte. Allerdings kann man sich dem Gesammteindruck nicht entziehen: Hier ist volle Wahrheit! Wir stehen vor den wirklichen Personen und ihrer Zeit!

Doch vielleicht ist es gerade dieß, was der ästhetischen Wirkung Abbruch thut! Ist die Schilderung vom Charakter Leo's, wie ich sie am Anfang dieses Buches S. 2 gegeben, richtig, so kann man die Vollkommenheit, mit welcher die Kunst ihn dargestellt, bewundern, wird sich aber auch zugleich in Folge dieser Vollkommenheit eher beunruhigt, als angenehm berührt finden.

Fügen wir zu der angezogenen Charakterschilderung Leo's noch jene Personalbeschreibung im Mscr. eines Anonymus in dem Vaticanischen Archiv*), so wird der nicht sehr angenehme Eindruck seines Bildnisses eine weitere Erklärung erhalten. In dieser Beschreibung heißt es: „Leo war von hoher Statur, schwerfälligem und fettem Körper, sehr großem Kopf, purpurner Farbe, mit großen und geschwollenen, außerordentlich ausgedehnten Augen, die so schwach waren, daß er selbst das Bekannteste nur durch ein ihnen nahe gebrachtes Glas erkennen konnte, was er deßhalb immer bei sich zu tragen pflegte. Seine Schultern waren breit, sein Nacken und Hals gedrängt und fleischig; die Kehle wurde beinahe ganz vom Kinn bedeckt; die Brust war geräumig; der Bauch groß; die Lenden und Schenkel so dünn,

*) Leonis X. vita auctor. anon. Passavant a. a. O. II. S. 329 gibt die hier angeführte Stelle, ohne das Alter der Handschrift anzugeben. Ich habe sie nicht gesehen, möchte aber fast vermuthen, daß ihr Verfasser bei der Personalbeschreibung Leo's sein Bildniß von Raphael vor Augen oder im Gedächtniß gehabt.

daß sie mit Kopf und Bauch nicht zu harmonieren schienen. Auf die Weiße seiner Hände that er sich etwas zu Gute und er betrachtete ihren Glanz, den er mit Edelsteinen noch erhöhte, zum öftern nicht ohne inniges Vergnügen."

Treten wir nun vor das Bild! Leo sitzt in einem Armsessel, an einem mit einem rothen Teppich bedeckten Tisch, auf dem eine reliefierte silberne Klingel steht und ein Brevier mit Miniaturen liegt. Der Papst wendet sich etwas nach seiner rechten Seite, und hält in der Linken ein Vergrößerungsglas. Ein dunkelrothes Käppchen bedeckt sein Haupt, und über einem weißen, mit Pelz besetzten Damastkleid trägt er einen rothen Kragen. Er sieht, ohne sichtbare Beziehung zu Jemand oder zu etwas, vor sich hin. An seiner rechten Seite, aber etwas zurück, steht der Cardinal Giulio de' Medici, der nachmalige Papst Clemens VII.; und an der andern Seite, die Hände auf der Stuhllehne, der Cardinal Lodovico de' Rossi, Schwestersohn Leo's (Cardinal erst seit 1517 und gestorben 1519, so daß damit das Jahr 1518 für das Bild festgestellt ist). Keiner der beiden Cardinäle hat eine einnehmendere Physiognomie, als Leo, und selbst dem letztgenannten sieht man nicht einmal die ihm nachgerühmten besondern Geistesgaben an. Stumm und regungslos stehen sie hinter dem Papst, ohne Verbindung mit ihm, ohne Beziehung unter einander. In den Hintergrund bringen einige architektonische Formen, ein Halbkreisbogen und dergl. etwas Abwechslung.

Schon die Anordnung läßt etwas zu wünschen übrig. Drei Personen auf demselben Bilde neben einander, ohne irgend eine gegenseitige Berührung; zwei von ihnen, hochgestellte geistliche Würdenträger, sogar in einer leblosen Statisten- oder Bedientenstellung! Diese mit Raphael's lebendiger Auffassung und sprechender Darstellung schwer zu vereinbarende Anordnung beruht

vielleicht auf der Voraussetzung von Personen diesseit des Bildes. Dann würden wir Se. Heiligkeit vor uns haben, wie er uns — unter (natürlich stummer) Assistenz zweier Cardinäle — eine Audienz ertheilt; eine Erklärung, die sich freilich nur auf Verletzung ästhetischer Regeln gründen könnte, nach denen die Motivierung eines Bildes in ihm selbst liegen soll.

Die Färbung im Allgemeinen ist sehr kräftig, tief in den Schatten und ohne glänzende Lichter, als wäre das Bild bei verhängten Fenstern gemalt. Die Carnation namentlich, mit ihren braunen, fast undurchsichtigen Schatten ist beinahe schmutzig zu nennen, was freilich auf Rechnung einer ungeschickten Reinigung kommen kann. Dagegen ist das Bild in Bezug auf seine technische Ausführung von höchster Vollendung bei breiter Behandlung, ein Werk bewundernswerther Virtuosität, wobei Nebensachen (wie Glocke und Lupe ꝛc.) dieselbe Genauigkeit, Sorgfalt und Liebe erfahren haben, als die Hauptstellen, Köpfe, Hände u. s. w.

Im Jahre 1797 wurde das Gemälde aus Florenz, wo es seit 1589 (wo nicht schon vorher) in der Tribune der Uffizien gehangen, nach Paris entführt, kehrte aber — obschon etwas durch Abwaschen beschädigt — 1815 nach Florenz zurück, wo es in der Galerie Pitti — hoffentlich für immer! — eine bleibende Stätte erhalten.

Im Museum zu Neapel ist eine Copie des Bildes von der Hand des Andrea del Sarto. Sie ist im Auftrag von Papst Clemens VII. gemacht, der dem Herzog Federico II. von Mantua das Original versprochen hatte, ihn aber mit der Copie zufrieden stellte, die Jedermann, selbst Giulio Romano, für das Original, an dem er selbst mitgearbeitet hatte, hielt, bis ihn Vasari, der den Andrea die Copie hatte fertigen und mit einem verborgenen Zeichen kenntlich machen gesehen, von seinem Irr-

thum überzeugte. Diese Copie kam durch Erbschaft in die Galerie Farnese nach Parma und von da, ebenfalls durch Erbschaft, an den König von Neapel. Vasari hat für Ottaviano de' Medici auch eine Copie des Bildes gemacht, von der man indeß nicht weiß, wohin sie gekommen. Ich kann dabei nicht unterlassen, eine ganz vortreffliche Copie anzuführen, die im Jahr 1866 der Maler Füßli nach dem Original für Herrn Baron v. Schack in München gemacht hat.*)

2. Gemälde lyrischer Form.

Ich habe schon früher auf die Gefahren hingewiesen, denen ein vorzugweis mit Schönheitsinn begabter Künstler ausgesetzt ist. Es ergeht ihm leicht nicht besser, als einer schönen Jungfrau, die sich ihrer Schönheit bewußt geworden und nun anfangs unwillkürlich, nach und nach aber willkürlich sie in Haltung und Bewegung zur Geltung bringt, auch wohl durch beide und durch Schmuck und Putz und andere Mittel des guten Geschmacks zu steigern trachtet. Die Schönheit leidet nicht darunter, wohl jedoch ihre Wirkung auf unbefangene Gemüther. Man merkt die Absicht und man ist — still. Es hindert dieß nicht, daß nicht allerdings Momente eintreten können, in denen die Schöne von einem mächtigen Gefühl durchdrungen, von hoher Freude oder von tiefem Schmerz hingerissen, den Gedanken an ihre Schönheit vergißt, die alsdann nur mit um so reinerem Glanze hervortritt. Dichter, die so glücklich sind, mit ihrer „schönen Sprache" Leser und Hörer zu entzücken, kommen nicht selten dahin, daß sie diesen Entzückungen einen wirklichen Ge-

*) Gest. von F. Lignon — Samuel Jesi.

halt und die Wahrheit des Ausdrucks zum Opfer bringen, was bei wachsender Geläufigkeit des Vortrags nach und nach die Temperatur des Gefühls sehr herabdrückt.

Einigermaßen gilt dieß — aber freilich nicht etwa ausnahmlos — von den Gemälden Raphael's aus letzter Zeit, denen, obschon sie in allen Beziehungen der Composition, Zeichnung und Ausführung den Meister auf der Höhe der Vollendung zeigen, doch die ergreifende Wirkung seiner frühern Leistungen abgeht. Aber eine glänzende Ausnahme macht vor allen die

Madonna della Sedia.

Wohl keine von allen Madonnen Raphael's vermag uns mit so unwiderstehlicher Gewalt festzuhalten und mit so beglückenden Empfindungen Sinne und Herz zu erfüllen, als sie, so daß wir ihr immer und immer wieder in's seelenvolle Auge, auf die Lippen voll Anmuth, in das ganze Antlitz voll Liebe und Liebenswürdigkeit sehen möchten. Es ist nicht die „heilige Mutter Gottes", die „Königin des Himmels", die hier vor uns sitzt und den Zauber ihrer Blicke auf uns richtet; aber auch nicht im entferntesten spricht aus ihren Mienen ein unheiliger Zug, ein Gedanke menschlicher Schwäche. Gleich der Psyche des Alterthums mit Liebreiz übergossen, hält sie doch jedes irdische Verlangen fern und weckt keine andere Empfindung, als das innigste Entzücken über die vollendetste Schönheit, die uns in Zweifel läßt, ob sie mehr der makellosen Natur oder der engelreinen Seele entfließt, ob wir ihr, wenn sie lebend unter uns erschiene, mehr bescheidene Verehrung oder uns selbst mit allem was wir sind und haben widmen möchten.

Halbliegend sitzt in einem kostbaren Armstuhl (nach welchem das Bild seinen Namen erhalten) die Madonna, in der Rich-

tung von links nach rechts, und hält, indem sie den Kopf leise nach vornüber neigt, mit beiden Armen das Kind auf ihrem Schooß, das sich eng an sie anschmiegt, die Hände unter ihr Brusttuch bergend, mit dem ganzen Körper von rechts nach links gewendet. Beide, Mutter und Kind, sehen nach uns heraus; sie mit milder Freundlichkeit und voll Gefühl ihres Mutterglücks, durch das sich indeß doch eine schmerzliche Ahnung zieht; das Kind mit dem Bewußtsein innwohnender Ueberlegenheit, die dem fremden Blick fest den eignen entgegensetzt, aber der Anrede gegenüber nach Kinder-Art sich stumm verhält. Beide sind gänzlich unbekümmert um den kleinen Johannes, der hinter ihnen, sein Kreuzchen im Arm, mit vorschriftmäßigem Händefalten das eingeübte Sprüchlein der Verehrung darbringt.

Die Composition rechtfertigt einigermaßen die Fabel von ihrer Entstehung, daß der Meister sie nach dem Leben bei Gelegenheit eines Spazierganges auf dem Boden eines Fasses entworfen, wo nicht gar gemalt habe; denn in der That — die ideale Formengebung abgerechnet — gerade so könnte eine Mutter mit ihrem Kinde, im holden Nichtsthun einer gemüthlichen Ruhe sich überlassend, vor dem Maler gesessen sein. Der kleine Geselle hätte dann die leere Stelle ausfüllen und es sich gefallen lassen müssen, daß er von den beiden Hauptpersonen als nicht vorhanden, d. i. gar nicht angesehn wurde.

Diese Erklärungsweise widerspricht aber so sehr dem Genius Raphael's und seiner künstlerischen Auffassung eines Gegenstandes, daß wir gewiß gut thun, eine andere zu suchen.

In allen Madonnenbildern und Heiligen Familien Raphael's, die wir bisher betrachtet, war stets eine — wenn auch oft auf ein geringes Maß beschränkte — thätige Beziehung der vorgestellten Personen unter sich; zum ersten Male führt sie uns Raphael ohne ein derartiges Motiv vor. Die Kinder sprechen

und spielen nicht zusammen, kein Vogel, keine Blume, kein Lamm, kein Kreuz, kein Agnus Dei, nichts, gar nichts stellt eine Verbindung zwischen ihnen her, und die Mutter wendet sich weder mit Blicken, noch mit Worten, noch mit irgend einem Zeichen der Theilnahme zu dem einen, oder zu dem andern. Sie sind Alle in stille, stumme Betrachtung verloren; nicht erschöpft noch ermüdet, aber der regen Bewegung des täglichen Lebens ein Ziel setzend, geben sie sich der süßen, der heiligen Sonntagruhe hin, und feiern wie Gott den siebenten Tag. Und wer kann vor dem Bilde stehen, ohne die beseligende Ruhe mit ihnen zu empfinden, ohne sich — taub gegen das Geräusch der Welt — mit ganzer Seele in diese Sabbathstille zu versenken? Das ist der Zauber der Poesie, den Raphael in dieses sein göttliches Sonntagbild gelegt!

Was die insonderheit künstlerischen Eigenschaften desselben betrifft, so sind die Formen des Kindes, dieses Vorläufers seines höchsten Ideals, mächtig, fast zu mächtig; von großer Feinheit und Schönheit aber die der Mutter; in breiten Massen sind sie modelliert. Höchst geschmackvoll ist die Bekleidung angeordnet: ein gestreiftes Tuch um die Flechten gelegt, mit einem grün und roth gewirkten Shawl die Brust bedeckt; zum dunkelblauen Kleid der Mutter bildet das gelbliche Hemd des Kindes einen wohlthuenden Gegensatz. Johannes trägt ein Lammfell. Das Gefälte ist je nach dem Stoff zierlich oder massig und schließt sich bei großer Mannichfaltigkeit der Linien und Flächen doch den Formen und Bewegungen der Gestalten an. Geschlossen in allen Linien überhaupt macht die Composition den Eindruck der wohlthuendsten Harmonie, die durch eine tiefe, aber in den Schatten durchsichtige Färbung noch verstärkt wird. Höchst merkwürdig ist die technische Behandlung des Bildes! Während es den Eindruck einer fast miniaturartigen Ausführung mit sorgfältigster

Verschmelzung der Töne macht, sind die Farben vielmehr mit breitem Pinsel aufgetragen und sicher, aber ohne Vertreibung neben einander gesetzt, ein Beispiel höchster Virtuosität in der Malerei! Zu bemerken ist auch, daß das Bild, eine Perle des Palastes Pitti in Florenz, auf das vollkommenste erhalten ist.*)

Raphael liebte es, seinem so oft behandelten Gegenstand einer Madonna oder einer Heiligen Familie durch irgend ein scheinbar zufälliges Nebenwerk eine Art unterscheidendes Merk- oder Namenzeichen zu geben: eine Eidechse, einen Stieglitz, eine Eiche, eine Fächerpalme, einen Vorhang, ein mit Leinwand überspanntes Fenster u. dergl. mehr. Zuweilen erhält aber auch ein Gemälde dieser Gattung erst später seinen dauernden Namen von dem Orte, an welchem es sich längere Zeit befunden, wie die Madonna di Loreto, aus dem Hause Tempi, Alba, Colonna, Aldobrandini, Orleans &c. Endlich aber kommt es auch einmal vor, daß das Wort eines neuen Besitzers beim Anblick des Gemäldes diesem einen bleibenden Namen geschaffen hat. Dieß ist namentlich bei der H. Familie der Fall, die wir unter dem Namen der „Perle" kennen, und die jetzt im Museo zu Madrid aufbewahrt wird. Das Gemälde war ursprünglich im Besitz des Herzogs Friedrich Gonzaga von Mantua, für welchen es Raphael ausgeführt, und dem er schon früher (in der Schule von Athen, s. Bd. I, S. 303) seine Huldigung dargebracht, und kam mit der ganzen Sammlung des Herzogs in den Besitz des Königs Carl I. von England. Nach dem tragischen Ende dieses Monarchen wurden nach einem Beschluß des Staatsraths die

*) Gest. von Servacttius Raeven — Aeg. Sadler — Picchianti — Lorenzini — Ferd. Gregori 1768 — J. M. Preisler 1784 — P. Pelée — Raph. Morghen 1793 u. 1832 — L. Calamatta — A. B. Desnoyers — J. G. v. Müller — Krukenberg u. Knolle — Garavaglia 1828 — A. Perfetti 1850 — H. L. Petersen — Ed. Mandel — E. Schäfer 1852. — Lith. von Gir. Tubino. — Galvanogr. von Schöninger.

königlichen Kunstschätze sämmtlich veräußert, und viele derselben — darunter die H. Familie aus Mantua — gelangten durch den spanischen Gesandten in London, Don Alonso de Cardenas, im J. 1649 in den Besitz König Philipp's IV. von Spanien. 2000 L. St. hatte der Gesandte für das Gemälde Raphael's gezahlt; und als der König es erblickte, rief er in freudiger Bewunderung aus: „Dieß ist meine Perle!" und gab ihm damit ungewollt den Namen, den es noch heute trägt.

Das Gemälde unterscheidet sich aber auch noch durch einen andern beachtenswerthen Umstand von Raphael's meisten Behandlungen desselben Gegenstandes. Nicht etwa nur, daß der h. Nährvater in eine verschwindende Ferne zurückgedrängt und außer aller Verbindung mit den Seinen gebracht ist — eine besonders hervortretende Stellung weist ihm Raphael ohnehin fast niemals an — sondern wir haben hier eine Familienscene ohne alle religiöse Anspielungen vor uns! Außer der Madonna del Cardellino wird kaum noch eine der bedeutenderen Heiligen Familien Raphael's zu nennen sein, in denen nicht entweder die Verehrung oder Anbetung des göttlichen Kindes das Hauptmotiv wäre, oder Johannes mit seinem Kreuzchen oder dem Agnus Dei oder auch nur mit dem bedeutungsvoll erhobenen Zeigefinger als kleiner Prophet aufträte, oder das Christuskind mit Priesterwürde und in aller kirchlicher Form den Segen ertheilte. In der „Perle" nichts von alledem! nichts, als eine heitere Scene aus einem glücklichen Familienleben!

Ungeachtet dieses mit Entschiedenheit hervortretenden Charakterzugs streiten sich doch noch mehre widersprechende Elemente um den Vorrang: man weiß nicht, ob man die tadellose Anordnung, die Schönheit der Linien und Bewegungen bei ihrer großen Mannichfaltigkeit bewundern; ob man sich von dem Zauber der scheinbar von den Grazien selbst über Maria's

Antlitz ausgegossenen Anmuth entzücken lassen; oder ob man an der reinen Natürlichkeit der Kinder, an ihrem kunstlosen Austausch von Liebe und Freude einen wärmern Antheil nehmen soll?

Die Scene spielt im Freien vor den mit Gesträuch bewachsenen Ruinen eines alten Palastes, in denen St. Joseph auf Entdeckungen herumzugehen scheint. Den weitern, freien Hintergrund, in dem sonst Raphael mit einfachen Wohngebäuden eine Erinnerung an Nazareth zu geben liebte, nimmt eine Landschaft mit den Ueberresten einer großentheils zerstörten Stadt, ihrer Tempel und Paläste ein; die Wege aber zu ihr sind noch von Menschenverkehr belebt. Auf blumigem Rasen des Vorgrundes steht die Wiege, aus welcher die auf einer leichten Erderhöhung sitzende heilige Jungfrau so eben das aus dem Schlaf erwachte Kind auf ihren Schooß genommen. Noch steht es mit einem Bein in der Wiege und hat das andre über das halb ins Knie gelassene rechte Bein der Mutter gelegt, die es mit ihrem rechten, um seinen Leib gelegten Arm festhält, während sie die Linke ihrer an ihrer linken Seite niedergeknieten Mutter auf die Schulter legt und sie damit in die Gruppe zieht. Im Ganzen nach ihrer linken Seite gewendet, neigt sie das Haupt nach rechts (so daß wir es ganz von vorn erblicken), zu dem kleinen Johannes, der von dieser Seite herbeigelaufen kommt. Er ist nothdürftig mit einem Lammfell bedeckt, das unter der Brust mit einem Strick gegürtet und von ihm vorn gleich einer Schürze aufgenommen ist, um Früchte darin aufzunehmen, die er nun dem geliebten Spielcameraden darbringt. Reizend ist die Freude, mit der dieser mit lachendem Munde und mit beiden Händen danach langt, doch nicht ohne den fragenden Blick nach der Mutter zu richten, der die Erlaubniß erbittet, zulangen zu dürfen. So weit ist die Gruppe in lebhafter Bewegung voll gegenseitiger Theilnahme. Einen auffallend scharfen Gegensatz

dazu bildet Großmutter Anna, die das altersschwache, runzlichte, fast verdrießliche Gesicht auf die Faust des rechten Arms gestützt, der auf der Tochter linkem Beine ruht, theilnahmlos niederblickt, ohne den freien linken Arm auch nur die geringste Bewegung nach der Gruppe hin machen zu lassen. Anna im Vor-, Joseph im Hintergrund vertreten das sinkende, absterbende Leben, dem es an Willen oder Kraft gebricht, sich dem in Lust und Liebe, in Gesundheit, Kraft und Hoffnung aufblühenden Leben, wie es aus den Kindern und der h. Jungfrau spricht, so mit Herz und Seele anzuschließen.

Unvergleichlich lieblich in jedem Zug und jeder Miene und fein und kindlich in den Formen und Bewegungen ist Jesus; Johannes dagegen hat fast riesige Gliedmaßen und einen schweren Gang. Höchste Schönheit, doch nicht ohne Bewußtsein derselben und der Mittel sie ins rechte Licht zu stellen, kleidet die h. Jungfrau. Kopfputz, Halstuch, Kleid und Mantel sind aufs geschmackvollste geordnet und von vorzüglich gefälliger Zeichnung. Das Colorit ist kräftig, harmonisch und nur in den Schatten sehr dunkel, und ohne Mitteltöne; die Pinselführung sehr hart, woraus man auf eine besonders weitgehende Theilnahme Giulio Romano's an der Ausführung schließt.*)

Hatte sich Raphael bei diesem Bilde in das stille Glück eines anspruchlosen Familienlebens ohne religiöse Beziehungen versenkt: so erhebt er sich sogleich mit seinen Vorstellungen wieder in höhere, übernatürliche Regionen, wo er die Aufgabe hatte, in Ausführung eines ähnlichen Themas seine künstlerischen An-

*) Gest. von Gio. B. Franco — Luc. Vorstermann — Fernando Selma, 1808 — Narcisse Lecomte, 1845 — Gius. Marri. — Eine Copie dieses Bildes von Giul. Romano, der dabei eine Katze im Vorgrund angebracht hat, ist unter der Bezeichnung „Sagra famiglia della Gatta" im Museo zu Neapel. (S. Vasari III, 2. S. 391.)

schauungen vor den Augen Frankreichs und dessen kunstliebenden Königs zur Geltung zu bringen, was mit jener h. Familie der Fall war, die er 1518 im Auftrag des Herzogs von Urbino gemalt hat (wie oben S. 230 berichtet wurde).

Ist der Schlaf der Bruder des Todes, so ist das Erwachen ein Sinnbild der Auferstehung, des Eintritts in ein neues Leben, an dessen Schwelle uns nichts Holderes zu Theil werden kann, als der Gruß der Liebe und Freude. Und wenn nun das heilige Kind, berufen der Heiland der Welt zu sein, aus dem Schlaf erwacht: — muß sich nicht freuen, was ihm nah ist und was Athem hat auf der Erde und im Himmel? — Und doch — auch wenn die ganze Erde sich freute und alle Himmel jauchzeten — höher und inniger noch ist das Wonnegefühl der Mutter, dem geliebten Kinde wieder ins offene Auge blicken zu können! und auch für dieses ist noch das Mutterherz die Welt, und unbekümmert um alles Andere drängt es sich verlangend zu ihm empor!

Dieß mögen die Gedanken gewesen sein, aus denen das Gemälde „die große heilige Familie K. Franz I." hervorgegangen: eine Verschmelzung natürlichen Lebens und seiner Empfindung mit Aeußerungen einer nur bei und mit übernatürlichen Erscheinungen stattfindenden Verehrung.

Das Kind ist erwacht und so eben mit einem Bein aus der Wiege gestiegen, und sucht die Mutter, die es aufnehmen will, zu umarmen. Mit lieberfüllter Freude blickt es zu ihr auf, während sie mit gleicher Empfindung von ihrem Sitz mit zurückgeschlagenem linken Bein sich zu ihm wieder neigt, die Umarmung zu gewähren und zu erwiedern. Rechts von ihr neben und hinter der Wiege kniet Elisabeth*) mit ihrem, am

*) Es ist kein äußeres Merkmal festgestellt, durch welches sich Maria's Mutter Anna von ihrer Freundin Elisabeth unterscheidet. So werden in den

Kreuz in den Armen kenntlichen Söhnchen und läßt ihn die Hände betend zu seinem Gespielen falten, was es nicht ohne einen Ausdruck von Scheu oder Furcht ausführt, als ob es sich in die noch ungewohnte Verehrung nicht finden könne, zumal da sein Freund seine Gegenwart gar nicht bemerken will. Neben Johannes und seiner Mutter kniet, offenbar mit tieferem Verständniß, eine jugendliche Freundin Maria's, anbetend die Arme über die Brust gekreuzt, aber unterbrochen in ihrer Andacht durch einen Engel, der der Gruppe sich plötzlich genaht, zu welchem sie aufschaut, wie er mit beiden Händen Blumen ausstreut über das göttliche Kind, das aber weder durch dieses noch irgend ein anderes Zeichen der Verehrung in seinem kindlichen Verlangen nach der Mutter sich stören läßt. Darauf hin scheint seinen Pflegling auch St. Joseph zu kennen; denn er sieht, mit dem Arm auf die Bettpfosten gestützt, von der andern Seite her ohne sonderliche Gemüthsbewegung der Scene der Rührung und Andacht zu.

Die Gruppierung ist gut abgerundet; doch fehlt der Anordnung in der Eintheilung des Raumes in etwas das Gleichgewicht, indem die rechte Seite mit Joseph und dem Bettvorhang zu leer erscheint gegen die linke. Die Motive sind, wo sie wie bei Maria und dem Kind, ganz natürliche Empfindungen bezeichnen, ebenso natürlich als schön; dahingegen sie ein conventionelles Gepräge haben, wo sie Andacht und Gottesverehrung ausdrücken sollen, ja bei dem aus hocherhobenen Händen Blumen streuenden Engel sogar ins Gesucht-Schwungvolle übergehen.

Reich und rein im Styl und dabei vollkommen naturgemäß ist alle Gewandung angeordnet und gezeichnet; voll und schön

---

Beschreibungen der h. Familien beide Namen an Beide von Verschiedenen verschieden vertheilt. Hier scheint mir unzweifelhaft die Mutter des Johannes gemeint zu sein.

sind die Körperformen und den Charakteren entsprechend. Diese selbst sind ebenso bezeichnend als mannichfaltig; nur die Madonna läßt uns ungewiß, ob wir bei ihr mehr an die Schönheit oder an den Ausdruck des Gefühls gewiesen sind, ob wir in ihr mehr die jungfräulichen, oder die mütterlichen Züge vermissen. Vieles in diesem Bilde ist Folge kenntnißvoller künstlerischer Berechnung, was sonst bei Raphael ungesucht sich darstellte; am meisten, aber auch am glücklichsten tritt diese Berechnung bei der Vertheilung von Licht und Schatten hervor, indem das erstre in der Mitte concentriert dem Ganzen eine höchst wirkungsvolle Haltung gibt. Die Modellierung ist ohnehin sehr kräftig durchgeführt, so daß die Schatten fast zu dunkel sind; was wohl auf Giulio's Hülfeleistung bei der Ausführung geschoben werden muß. Das Gemälde befindet sich in der Sammlung des Louvre zu Paris. Wie es dahin gekommen, habe ich oben S. 230 berichtet. Man wird sich aus der Eile, zu der Raphael bei der Ausführung desselben gedrängt wurde, erklären, daß einige Stellen — unter Beiziehung von Schüler-Hülfe — weniger gelungen sind. Auch hat das Bild unter mehrfachen Restaurationen gelitten, namentlich in Betreff der Farbenharmonie, die einiges zu wünschen übrig läßt.*)

Die Drachenüberwinder St. Michael und St. Margareth.

Zu den Gemälden im Louvre aus Raphael's letzter Lebenszeit gehören noch zwei Bilder, die dasselbe Thema, obschon in verschiedener Weise zum Gegenstand haben: die beiden Drachenüberwinder St. Michael und St. Margareth. Nach

*) Gest. von J. Th. Richomme — C. M. F. Dien — (auch von Beiden.) — N. Desmadryl — Ger. Edelinck — L. Schuler 1824 — J. J. Frey — G. Emili.

Vasari (D. A. III, 1. S. 231 und III, 2. S. 383) hat Raphael beide Gemälde für König Franz I. von Frankreich gefertigt. Abweichende Annahmen haben sich als irrig erwiesen (wie Passavant a. a. O. II. S. 316. III. S. 142 dargethan). Für die Wahl des Gegenstandes hat man nach verschiedenen Beweggründen gesucht und u. a. im Erzengel Michael ein Sinnbild des siegreichen Kampfes der Kirche gegen die Reformation Luther's erblicken wollen, was ganz unstatthaft ist, da diese für König Franz und Frankreich eine unmittelbare Bedeutung noch nicht hatte. Wollte man eine Nebenursache für die Wahl des Gegenstandes haben, so dürfte eine politische Anspielung näher liegen, als eine religiöse. Man darf nur an das Gemälde von der Krönung Carl's d. Gr. in der Stanza dell' Incendio im Vatican sich erinnern, in welchem Raphael dem Frankenkönig das Angesicht des Königs Franz I. und damit die Andeutung gegeben, daß kein Anderer berechtigt sei, auf dessen Thron zu sitzen, und daß der Kampf gegen einen solchen Usurpator dem Kampfe Michael's gegen den Rebellen Satanas gleiche. Inzwischen liegt doch wohl die Veranlassung zu dem Bilde näher, nehmlich in dem von den Vorfahren des Königs Franz gestifteten und stets in hohen Ehren gehaltenen Ritter-Orden des h. Michael. In wie naher Gedankenverbindung nun auch St. Margareth, die von Satanas in Gestalt eines Drachen gefangen gehalten wurde, bis er vor dem Zeichen des Kreuzes in ihrer Hand erlag, mit St. Michael steht: die nächste äußere Veranlassung zu Raphael's Bilde könnte doch leicht im Namen von Margaretha von Valois, der Schwester von Franz I., gefunden werden, vorausgesetzt, daß das Gemälde zu einem Geschenk für sie bestimmt gewesen.

Sichere Nachrichten freilich fehlen uns im einen, wie im andern Fall. Dagegen können wir nicht umhin, beide Gemälde

in Beziehung zu einander zu betrachten, und den Ursprung beider in Raphael's poetischer, alle traditionellen Gegenstände durchgeistigenden Denk- und Auffassungsweise zu erkennen.

Der Drache ist in der christlichen Kunst das Sinnbild des Bösen. Satanas und seine Gesellen gehören, wie ihre häutigen Krallenflügel verrathen, ungeachtet ihrer Menschenähnlichkeit, zu der im Finstern hausenden Drachenbrut, während die Bringer und Schützer des Guten, die Engel Gottes das Gefieder theilen mit den Durchseglern der Lichtregionen des Himmels. Unser Leben ist ein steter Kampf zwischen Gutem und Bösem. Das Böse sucht das Gute mit seinem Hauche zu vergiften, mit Gewalt zu beherrschen oder völlig zu verschlingen. Dagegen schützen Kraft des Willens mit entschlossener That, oder der Gedanke an Gott, das vertrauenvolle Gebet. In unsern zwei sich gegenseitig ergänzenden Gemälden hat Raphael diesen Gedanken anschaulich ausgesprochen: im Kampf des Erzengels Michael mit Satanas die Thatkraft des Guten; in der Ueberwindung des Drachen durch die h. Margareth den Sieg über das Böse durch die Macht des Gebetes; — und in der edelsten Sprache der Kunst ihn ausgeführt. Wie vom Sturmwind getragen, mit ausgebreiteten Schwingen, im Waffenschmuck des goldnen Schuppenpanzers, das Schwert an der Seite fährt der Erzengel nieder zur Erde, wo bereits zu Boden geworfen Satanas über einer Felsenkluft liegt, aus welcher Flammen emporlecken. Noch athmet der Böse, noch hält er die Waffe des Doppelhakens fest in der Rechten und sucht sich mit stramm aufgestemmter Linken wieder aufzurichten, grimmige Blicke wie Pfeile nach seinem Gegner emporschießend. Der aber setzt ihm bereits den Fuß in die Seite, und nicht mit Zorn der Leidenschaft, nein! mit dem Ausdruck des ruhigen Bewußtseins von der siegreichen Kraft des Guten, hebt er mit beiden Händen

hoch die Lanze empor, um dem bezwungenen Feind, dem Dämon der Tiefe, den Todesstoß zu geben. Ein lichter Himmel über einer heitern Landschaft am gebirgigen Meeres-Ufer bildet den Hintergrund, als wolle auch darin der errungene Sieg sich widerspiegeln.

Wie anders erscheint das Verhältniß von Gut und Böse im Bilde der h. Margareth! Da ist kein Kampf, keine stürmische Bewegung! Ueberwältigt liegt der Drache, ein gräuliches Ungethüm, rücklings am Boden; die Windungen seines Schlangenkörpers, der aufgerissene Rachen, die verdrehten Augen sind die Anzeichen des krampfhaft geendeten Lebens. Wie und wodurch es geendet, sehen wir nicht. Die Legende erzählt, daß die Heilige, ihrer Glaubenstreue wegen in einen Kerker geworfen und von einem Drachen bewacht worden sei; daß sie demselben aber nur mit dem Zeichen des Kreuzes die Macht genommen und so sich befreit habe, ohne eine andere Gewalt als durch den vertrauenvollen Gedanken an den Beistand Gottes und des Heilandes der Welt. Ruhig und klar, wie die Sonne unberührt vom Sturm hinter abziehenden Gewitterwolken hervorleuchtet, tritt die Heilige aus der Tiefe heraus und schreitet sorglos, als ob sie auf Blumen wandle, über den Leib und die Flügel des grausigen Unthiers. Ein Lichtschein umgibt ihr in Schönheit und Glaubenskraft strahlendes, jungfräuliches Angesicht; mit der Linken hält sie den von der Schulter herabgeglittenen Mantel, mit der Rechten einen Palmzweig, das Zeichen des über den gefährlichen Feind unter ihren Füßen gewonnenen Sieges. Der Erdhügel hinter ihr, über welchem nur einige Baumstämme und ein Schimmer des Himmels sichtbar sind, umschließt die Höhle, in welcher der Drache sie gefangen gehalten und deutet auf das Dunkel der Nacht, in welcher sie keinen andern Beistand gehabt, als ihren Glauben und ihr Gebet.

Sprechend und schön hat uns Raphael in verschiedener Ausführung desselben Themas die Gegensätze von Bewegung und Ruhe, von Kraft und Milde, von Selbstvertrauen und von Gottvertrauen, von Kampf und Sieg vor Augen gestellt. Wenn aber diese Bilder in Betreff der Zeichnung und Malerei weniger befriedigen, als durch den Gedanken und durch die Composition, so liegt die Schuld darin, daß Raphael durch das Drängen des Bestellers genöthigt war, bei der Vollendung derselben sich fremder Hülfe, namentlich des Giulio Romano zu bedienen (der nach Vasari [D. A. III. 2. S. 383] die h. Margareth fast ganz allein gemalt hat); dann aber auch an den mehrfachen Restaurationen und Uebermalungen, welche diese Bilder, insonderheit bei der Uebertragung von Holz auf Leinwand erlitten haben.*) Am Saum des blauen Unterkleides von dem Erzengel steht: RAPHAEL VRBINAS PINGEBAT. M.D.XVIII.

Der Besuch Maria's bei Elisabeth im Museo zu Madrid (s. S. 224) macht einen entschieden entgegengesetzten Eindruck. Wenn wir uns bei St. Michael und St. Margareth in einer ganz idealen Welt und vor Gestalten von vorwiegend symbolischem Charakter befinden, so führt uns Raphael hier ein Bild aus dem Freundschafts- und Familienleben biblischer Personen in Form einfacher Erzählung vor. Nun aber liebt es Raphael, in seinen religiösen Bildern dem wirklichen Leben, wo es angeht, Rechnung zu tragen, ohne jedoch die übernatürlichen Beziehungen leugnen oder nur verwischen zu wollen, Wahrheit und Dichtung (oder Verklärung) unbefangen zu verbinden. Ein derartiger Gegensatz ist die Seele dieses Bildes der Heimsuchung!

*) S. Michael, gest. von Nic. de Larmessin — Nic. Beatrizetto — H. G. Chatillon — Alex. Tardieu — G. Lüderitz. — S. Margareth, gest. von Phil. Thomassin, 1589 — Egid. Rousselet — A. B. Desnoyers, 1832 — Pannier — C. H. Rahl — L. Surugue.

Von der rechten Seite naht Maria, demüthig, ja man möchte sagen in Niedergeschlagenheit und mit ihren Augen verschämt, wie wohl feinfühlende Frauen in einem ähnlichen Zustand thun, auf ihrem hochschwangern Leibe ruhend, den sie mit der Linken deckt. Eilend und freudig kommt ihr Elisabeth entgegen, faßt sie mit herzlichem Handdruck an der Rechten und legt ihr wie zur Beschwichtigung die Linke auf ihren rechten Oberarm. Jede Miene, jede Bewegung von ihr drückt ein herzliches Willkommen, und die vollkommenste, auf die Verheißung gegründete Beruhigung aus. Ihr Kopf ist von besondrer Schönheit in Zeichnung und Ausdruck; der Kopf Maria's ruht auf einem etwas zu dünnen Halse. Das Ganze ist nach Passavant (III. S. 135) von kräftiger und milder Farbe, und großentheils von Raphael's eigner Hand. (Im II. Bd. hatte er es mehr dem Giul. Romano zugeschrieben.) Den Hintergrund bildet eine Landschaft, ohne irgend ein Gebäude. Wohl aber sieht man in der Ferne, die in Gegenwart Gottes, der in den Wolken erscheint, von Johannes an Christus vollzogene Taufe; eine Anspielung auf den Namen des Stifters Joh. Bapt. Branconius. Beide Frauen tragen auffallend kurze Kleider und Sandalen, Elisabeth einen turbanartigen Kopfputz, Maria reiche mit einem Band umwundene Flechten. Links unten im Bilde steht: RAPHAEL VRBINAS F. und in der Mitte MARINVS BRANCONIVS F. F. Bei Uebertragung von Holz auf Leinwand hat es einige Beschädigungen erlitten.*)

Johannes der Täufer,

nach Vasari (D. A. III, 1. S. 237) von Raphael für den Cardinal Colonna auf Leinwand gemalt, von diesem sodann dem

*) Gest. von A. B. Desnoyers 1824.

Arzt Jacopo da Carpi, der ihn in einer schweren Krankheit glücklich behandelt, zum Geschenk gemacht; zu Vasari's Zeit im Besitz des Francesco Benintendi zu Florenz, und schon seit 1589 in der Tribune der Galerie der Uffizien daselbst. Keines der so zahlreichen Gemälde Raphael's ist schon in frühester Zeit so oft copiert worden, zum Zeugniß der außerordentlichen Wirkung, die es gemacht; und dennoch muß ich bekennen, daß es mir am weitesten von der Raphael's Werken eigenthümlichen Innerlichkeit entfernt zu sein scheint, eines jener Werke aus später Zeit, die mehr aus Ueberlegung und Berechnung, als aus unmittelbarer Erfassung des Gegenstandes hervorgegangen sind. Ein schöner Jüngling von etwa 17 Jahren, unbekleidet, nur mit einem Tigerfell auf dem rechten Schenkel und um den linken Oberarm, sitzt einsam vor einem Felsen auf einem bemoosten Stein. Die Rechte hat er prophetisch erhoben, in der Linken hält er einen Papierstreifen mit der bekannten Inschrift; an seiner rechten Seite fließt aus dem Felsen ein Quell hervor, neben welchem an den abgebrochenen Ast eines Baumstammes ein von Rohrstücken zusammengebundenes lichtstrahlendes Kreuz befestigt ist. Im Bilde selbst ist nichts und Niemand, wozu er in Beziehung stehen könnte; er ist „der Prediger in der Wüste", der vergebens spricht, da kein Mensch ihn hört und dessen sichtbare Erregung des Gemüths nur eine Erklärung findet, wenn ein Beschauer vor ihn tritt. Erscheint von diesem Standpunkt aus die Composition mangelhaft, so werden von einem andern her ihre Vorzüge um so deutlicher wahrgenommen. Raphael hat sich für dieses Bild (wie vornehmlich an dem Studium dazu in der Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien, zu erkennen ist) eines besonders schönen Modells bedient. Die Körper-Schönheit desselben scheint ihn verlockt zu haben, durch die gewählten Gegensätze in der Stellung und Bewegung sie auf

das vollkommenste zu entwickeln, was ihm auch durch die Linien des erhobenen Armes und des gestreckten Beines sowie der Wendung des Körpers und der andern beiden Extremitäten trefflich gelungen ist. Aber das Gepräge eines künstlichen Pathos ist damit mehr gegeben, als vermieden, was um so nachtheiliger wirkt, als das Angesicht fast starr aus dem Bilde schaut. Es hat damit sehr das Aussehn eines akademischen Aktes, wie es denn häufig einem solchen als Vorbild gedient hat.

Am Original (in den Uffizien) hat, wie es scheint, Raphael stellenweis selbst Hand angelegt; doch dürfte Giulio Romano den meisten Theil an der Ausführung haben. Von großer Feinheit des Formgefühls ist das o. g. Naturstudium zu der Gestalt des Johannes, bei welchem noch der Unterschied in der Zeichnung des gestreckten Beines vom Gemälde auffällt, indem der Fuß bei diesem so verkürzt ist, daß man zugleich die obere und untere Seite desselben sieht, während in Raphael's Handzeichnung die Sohle nicht gesehen wird.*)

Die heilige Familie unter der Eiche oder della Lacertola.

Indem wir nun noch einmal zu Raphael's lyrischem Lieblingsthema zurückkehren, haftet unser Auge zunächst auf einer heil. Familie, die unter einem dreifachen Namen ins Buch der Kunstgeschichte eingetragen ist. Nach einer im Gras des Vorgrundes spielenden Eidechse heißt sie „della Lacertola", und nach der Eiche inmitten des Bildes „unter der Eiche"; endlich wegen des Papierstreifens in der Hand des Johannes

*) Gest. von C. Bervic — B. Biondi — F. Chereau — S. Valée. — Zu den besten Copien des Bildes darf man wohl die in den Pinakotheken zu Bologna und zu München, im Palast Borghese zu Rom und im Berliner Museum rechnen.

„del Agnus Dei." Das „Original" ist im Museo zu Madrid; eine, vielleicht noch unter den Augen des Meisters gefertigte Copie, in der Sammlung des Palastes Pitti in Florenz. Es ist das Bild eines ungestörten Familienglücks im Zusammenleben von Aeltern und Kindern und im Genuß einer schönen Natur. Die heilige Bedeutung der Familie ist nur leicht und gleichsam zufällig angedeutet durch Tempeltrümmer alter Gottheiten und durch des kleinen Johannes gewöhnliches Spielzeug.

In einer weiten Landschaft mit Tempelruinen und Wasserfällen am gebirgigen Meeresufer, unter einer jungen Eiche sitzt Maria auf und neben Bruchstücken eines zerstörten Tempels. Mit einer bewußt oder selbst gesucht anmuthigen Wendung des Oberkörpers nach links, die noch durch den weiter nach rückwärts gedrückten und auf einen Altar gestützten Arm gesteigert wird, während Unterkörper und Beine dem Beschauer gerade zugewendet sind, umfaßt sie mit gestrecktem rechten Arm das Kind. Es sitzt auf ihrem Schooß, das rechte Bein über ihr rechtes Bein geschlagen, mit dem linken noch halb in der Wiege stehend, die den Vorgrund einnimmt; und neigt sich liebevoll zu seinem Gespielen, der sein Agnus Dei in der Hand das rechte Bein auf die Wiege gesetzt hat, und will ihn, unbekümmert um die Weissagung der Papierrolle mit seiner Rechten an sich ziehen; wendet sich aber mit heiterm Aufblick um Erlaubniß fragend zur Mutter empor, auf deren ihm zugeneigten Angesicht aber das „Agnus Dei" einen Zug wehmüthiger Ahnung hervorgerufen. Joseph dagegen, der sich an der rechten Seite, die rechte Hand im Bart, gemüthlich auf den geborstenen Altar stützt, sieht mit Behagen auf die Gruppe vor ihm. – Die Anordnung der Darstellung füllt den Raum in der Diagonale; die sehr ideal gehaltenen Formen sind sehr voll und rund, beim Johannes sogar etwas plump; Die Gewänder sind besonders faltenreich, und

stellenweis wie naß aufliegend, so daß die Körperformen durchscheinen. Die Carnation und alle Farben sind sehr tief, die Modellierung sehr stark mit fast schwarzen Schatten. Auf der Wiege steht die Inschrift: RAPHAEL PINX. Dennoch hat Raphael an der Ausführung des sehr glatt behandelten Gemäldes schwerlich Theil genommen.*)

Die kleine Heilige Familie im Louvre.

Dieses liebliche Bild gehört zu jenen Darstellungen, in denen Raphael die kirchlich religiöse Anschauung mit den Aeußerungen einer rein natürlichen Empfindung verschmolzen hat. Wie gewöhnlich ist auch hier das Jesuskind der Vertreter der letztern, während dem Johannes die Aufgabe zugefallen, mit seinem prophetischen Auge in seinem Gespielen den Weltheiland zu erkennen, dem er göttliche Verehrung darzubringen habe. So kniet er im Schooß seiner niedergekauerten Mutter, die ihn mit der Rechten hält, und erhebt anbetend die Hände zum Jesuskind, das in seiner Wiege stehend mit beiden Händen über den Schooß Marias nach ihm langt und seine Wangen sanft streichelt. Die Scene spielt vor einem mit Gebüsch bewachsenen Gemäuer, hinter welchem man in eine reiche Landschaft sieht. — Das Colorit des Bildes ist braun, die Augenhöhlen sind tief umschattet; die Landschaft im Mittelgrund ist sehr dunkel, im Hintergrund blau. Die Composition ist unzweifelhaft von Raphael; aber die etwas harte Behandlung läßt auf eine Schülerhand schließen, die mit Sicherheit zu benennen nicht leicht sein dürfte.

Das Bild kam aus der Sammlung Louis XIV. in die des Louvre. Lépicié im Catalogue raisonné du Roi erzählt:

*) Gest. von Giul. Bonasone — Diana Ghisi — Donati Rasciotti (umgekehrt.) — J. Corot.

„Dieses Gemälde gehörte Hrn. Loménie de Brienne, von welchem Louis XIV. es kaufen ließ. M. Félibien glaubt, daß es aus dem Hause de Boissy stamme, und daß es nach Frankreich durch Adrian Gouffier, Cardinal von Boissy gekommen sei, dem es Raphael aus Erkenntlichkeit für die ihm durch diesen Prälaten bei dem König Franz geleisteten Dienste zum Geschenk gemacht habe. Er fügt hinzu, daß Mazarin ein ganz ähnliches Bild vom Marquis de Fontenay-Mareuil, dem Gesandten Frankreichs bei Urban VIII. gehabt und daß dieser dasselbe auf das Wort des Ritters del Pozzo in Rom als Original gekauft habe, nach welchem das im Besitz des Königs befindliche von Giulio Romano copiert sei.

Félibien ist nun (mit Recht) der Meinung, daß Raphael keines der beiden Bilder selbst gemalt habe, und daß sie beide nach seiner Zeichnung durch Schüler von ihm ausgeführt seien, daß er aber dem des Königs die letzte Vollendung selbst gegeben. — Frédéric Villot in seiner „Notice des tableaux exposées dans les Galeries du Musée Impérial du Louvre 1864“ fügt hinzu: daß Félibien sagt, das Gemälde habe einen Holzdeckel gehabt, der eben so schön als geistreich bemalt und verziert sei. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dieß das (unter No. 387 im Katalog aufgeführte) grau in grau gemalte Bild einer Abundantia, von welchem Mariette annimmt, es sei von Garofalo nach einem Entwurf Raphael's gemalt. Die Inschrift „Raphael Urbinas“ ist nicht ursprünglich.*)

Madonna del Passeggio.

Aehnliche Motive, wie beim vorigen Bilde, liegen auch diesem zu Grunde: Johannes naht sich mit seinem prophetischen

*) Die kleine H. Familie ist gest. von Jacopo Caraglio (ohne Landschaft.) — Fr. Poilly — P. Drevet — A. B. Desnoyers.

Kreuzchen und mit dem Ausdruck liebevoller Verehrung mit Gruß und Kuß seinem göttlichen Gespielen, der auf dem Boden stehend an die Mutter sich anschmiegt. Auch diese steht aufrecht und legt ihre Hand dem Johannes-Knaben aufs Haupt. Die Scene spielt vor einem Baum und Gebüschen, hinter denen Joseph wandelnd sich — und zwar mit ziemlich mürrischer Miene — nach der Familie umsieht. —

Ich kenne von den verschiedenen Exemplaren dieses Bildes nur jenes in der (ehemaligen) Bridgewater-Galery zu London, zu welchem Raphael — wie mir scheint — nur eine flüchtige Zeichnung geliefert haben wird. Den Motiven fehlt die Feinheit des Gefühls, der Zeichnung die Reinheit der Formen, die weichlich und fast kleinlich gehalten sind, der Anordnung der Gewänder der Raphaelische Schönheitsinn, wie denn z. B. der dunkelblaue Mantel Maria's dicht unter der Brust geradezu durchschneidet, diese sich auch nur mit dem Gewand, nicht mit einem Körpertheil profiliert. Dennoch ist — nach Passavant's Urtheil — dieses Exemplar das schönste der neun von ihm gekannten.*)

Die Ruhe in Aegypten.

Unbegreiflicher Weise unter diesem Namen wird eine heilige Familie im Katalog der Belvedere-Sammlung in Wien, (ein zweites Exemplar bei Don Jose de Madrazzo, Director des k. Museums in Madrid) aufgeführt, zu welcher Raphael vielleicht einen leichten Entwurf geliefert, die aber schwerlich unmittelbar aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Dem Inhalt nach eine jener Familienscenen, in denen die ehrfürchtige Demuth des Johannes und die liebreiche Herzlichkeit des Jesuskindes um den Vorrang streiten, die also ebensowohl als ein Bild religiöser

*) Gest. von Nic. de Larmessin — H. Gutienberg — A. Legrand — P. W. Tomkins — P. Anderloni.

Andacht, als holder Kinder-Freundschaft im Familienkreise angesehen werden können. In schöner, felsiger Landschaft, unweit eines klaren Wassers, im Schatten eines Palmbaumes haben Maria und Joseph mit dem heiligen Kinde sich einen Ruheplatz gesucht. Da ist der Johannesknabe mit Obst in seinem Lammfell und mit seinem Kreuzchen herbeigesprungen, hat sich vor ihnen aufs Knie und das Kreuz zur Erde geworfen und bietet dem Gespielen schüchtern seine Früchte an. Dieser wird von Maria, die zu ihm niedergekniet, stehend auf ihrem Schooß gehalten und langt freundlich und liebevoll mit der Rechten nach ihm, als wollte er ihn aufrichten, was St. Joseph, der mit der Linken den Esel am Zügel hält, mit der Rechten ihn am Arm packend, wirklich ausführt. Wohl wegen dieser unmittelbaren Betheiligung St. Josephs, den Raphael in der Regel nur von fern oder gar nicht sehen läßt, hat man die Scene nach Aegypten verlegt, wo er nicht wohl entbehrlich war; ohne zu bedenken, daß der Sohn der Elisabeth diese Reise nicht mitgemacht hat.

Die Composition hält die Pyramidalform inne, derart daß der Kopf des H. Joseph die Spitze bildet, und beide Seitenlinien ziemlich gleichmäßig abfallen; und enthält so schöne und wahre Motive, daß das Bild bei besserer Durchbildung der Formen und glücklicherer malerischer Behandlung zu den schönsten der Gattung gehören würde.

Das Wiener Exemplar, das wohl auch nur durch Uebermalung gelitten, war einst in Mailand, in der Kirche S. Maria presso San Celso, deren Vorsteher es 1584 nach dem Tode des Erzbischofs Carlo Borromeo, der es 1565 von Rom nach Mailand gebracht, für die genannte Kirche erstanden hatte. Von ihr hat es Kaiser Joseph II. 1779 für Wien erworben.*)

---

*) Gest. von Giul. Bonasone — Ad. Fioroni, 1829 — J. Blaschke.

Madonna mit den Candelabern.

Maria, seitwärts niederblickend, trägt das Kind auf ihrer verhüllten Rechten und hält es zugleich mit der Linken an seiner Brust. Dieses ist ganz unbekleidet, faßt mit seiner Linken unter das Brusttuch der Mutter, und drückt es mit der Rechten an ihren Hals. Die rechte Schulter überschneidet etwas das Gesicht, das sich halb lächelnd nach uns umsieht. Zu beiden Seiten brennen zwei Candelaber, und unterhalb ihrer, dicht eingezwängt, werden noch zwei jugendliche mit Heiligenscheinen umgebene Köpfe sichtbar. Die Linien der Composition, die Formen der Zeichnung, die edlen Züge, namentlich die Schönheit vom Kopf der Madonna sprechen für den Raphaelischen Ursprung; selbst die malerische Behandlung ist wenigstens stellenweis seiner nicht unwerth. Und doch fehlt dem Ganzen der bestechende Zauber Raphaelischer Compositionen, ein belebender Gedanke, eine tiefe und warme Empfindung; von den beiden Nebenköpfen ganz abgesehen, die gewiß nicht auf Raphael's Rechnung gestellt werden dürfen.

Das Bild ist kreisrund und war ehedem in der Sammlung des Herzogs von Lucca, aus welcher es bei der Versteigerung von Hrn. Munro in London um 2000 L. St. erworben worden.*)

Madonna aus der Galerie Orleans.

Ein Bild von ganz ähnlichem Motive wie das vorgenannte. Madonna sitzt auf einer Bank und schaut, das Antlitz ganz von vorn, niederwärts; sie drückt das neben ihr stehende Kind, das lächelnd nach uns umsieht an ihre Brust, hält aber mit der Linken das linke Füßchen des Kindes. Ein weißer Schleier

*) Gest. von Pietro Bettelini — A. Fabri — M. Blot — A. Bridoux — Jo. Folo — G. Lévy.

fällt vom Kopf über den Nacken und die Oberarme. Sehr völlig in den Formen, von großer, aber nicht ungesuchter Schönheit in Bewegung und Linien scheint es mir in die späte Zeit Raphael's zu gehören. Es kam aus der Galerie Orleans durch verschiedene Hände an Hrn. Samuel Rogers in London, und aus dessen Sammlung an Hrn. Mackintosh. Es ist leider sehr verwaschen. Ich habe es im 1. Bde. S. 271 bereits angeführt, glaube aber daß es an diese Stelle gehört.*)

Madonna della Tenda.

Dieß Bild, eine nicht sehr glückliche Variation der Madonna della Sedia, scheint sich an diese, wie eine Fortsetzung anreihen zu wollen. War dort die vollkommenste Ruhe das leitende Prinzip, dem sogar der innere Zusammenhang der dargestellten Personen geopfert war, so ist dieser nun hergestellt. Madonna hat jetzt das Sprüchlein des Johannes gehört und wendet sich freundlich zu ihm; auch das Christkind ist aus seinem träumerischen Zustand erwacht und hört, den Kopf umwendend, auf die Stimme hinter ihm. Das Raphaelische in der Composition, auch in der Anordnung des Gewandes und Kopfputzes der Maria ist nicht in Abrede zu stellen; ob er aber Theil hat an einem der verschiedenen Exemplare dieses Bildes (das von dem Vorhang im Hintergrund den Namen hat) steht sehr zu bezweifeln. Mehr noch, als das Exemplar in der Turiner Sammlung, entspricht in der Behandlungsweise dasjenige in der Pinakothek zu München, (das ehedem in Madrid gewesen sein soll) der Kunst Raphael's; und dennoch fehlt ihm nicht nur die ideale Schönheit im Antlitz der Madonna, sondern überhaupt der Hauch einer ursprünglichen Schöpfung.**) Eine leichte Skizze

*) Gest. von J. Bouillard — Nic. Guidetti — Marco Zignani 1827.
**) Gest. von Paolo Toschi — Jean Charles Thevenin 1852.

zu dem Bilde in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth hält Passavant für den Original-Entwurf Raphael's.

Nachdem wir eine Zeitlang bei zweifelhaften Gemälden, die den Namen Raphael's tragen, verweilt, wenden wir uns am Schluß dieser Abtheilung zu jenem Bilde, das nicht nur unzweifelhaft und ganz sein Werk, sondern auch die Krone seiner lyrischen Schöpfungen und eines der herrlichsten Kunstwerke überhaupt ist, zur

Madonna di San Sisto.

Was ist nicht alles gesungen und gesagt von diesem Bilde, so daß es fast vermessen erscheint, noch ein Wort hinzuzufügen; und doch kann ich mich der Aufgabe nicht entziehen, auf die Bedeutung desselben in der Reihenfolge der Werke Raphael's näher einzugehen.

Die Madonnenbilder und heiligen Familien Raphael's haben von Anfang seiner Künstlerlaufbahn an, im Gegensatz gegen die frühere kirchliche Auffassung einen allgemein menschlichen Charakter angenommen. Mutterliebe und Kindeswonne, beglücktes Familienleben und innige Kinderfreundschaft blieben die bewegenden Motive, die nur hin und wieder eine Modification erfuhren durch die dem Gespielen des Jesuskindes beigelegte prophetische Bedeutung. Selbst in den Altarbildern enthielt sich Raphael der traditionellen Auffassung und ließ das heilige Kind ein Menschenkind sein, und — selbst auf dem Throne — als solches sich benehmen. Als aber zum letzten Male die Aufgabe an ihn herantrat, einem Altar seinen heiligen Bilderschmuck zu geben, da ward er sich der eigentlichen Bedeutung desselben bewußt, und gab der fast abgestorbenen Form der Tradition in neuer Auffassung neues Leben.

Im Altardienst wird durch den Priester bei der Wandlung auf symbolische oder realistisch genommen auf wunderhafte) Weise Christus immer neu geboren. Zu diesem kirchlichen Vorgang der „Fleischwerdung des Wortes“ gehört das Altargemälde: das Christuskind; und — da es nicht ohne die Mutter sein kann — auf deren Arm oder Schooß. In ihm sollen alle Geschlechter gesegnet sein; und so hat ihm die Kunst die segnende Handbewegung nach kirchlichem Ritus gegeben. Die Mutter bleibt dabei immer Nebenfigur, nur um des Kindes willen gegenwärtig. Bei dem Wandel aber, dem Alles im Leben unterworfen ist, hat sich in der Kirche nach und nach die Andacht der Mutter zugewendet, und ein Madonnencultus ausgebildet, bei welchem allmählich das Christuskind die Nebenstelle erhielt. So wird denn auch Raphael's Sixtinische Madonna als „Ideal der Himmelskönigin in voller Majestät“ in Prosa und Versen gepriesen. Und doch sollte ich meinen, daß ein Blick auf das Bild genügen müßte, um zu erkennen, daß hier der Nachdruck nicht auf der Mutter, sondern auf dem Kinde liegt; daß Raphael die ursprüngliche Bedeutung des Altargemäldes wieder aufgenommen und die Idee des Fleisch gewordenen Wortes in unübertrefflicher Macht und Vollkommenheit dargestellt hat. Das aber ist nicht königliche Majestät, was aus Mienen und Bewegung der Madonna spricht! Das ist Bewußtsein ihres unnennbaren Glücks, ihres hohen Berufes, Trägerin des Weltheilandes zu sein, was mit rührender Bescheidenheit auf ihrer Stirne steht, aus ihren Augen leuchtet, was aus ihrer ganzen Haltung dem Kind gegenüber hervorgeht.

Raphael aber hat sich nicht begnügt, zur Reinheit der ursprünglichen Auffassung dieses Gegenstandes zurückzukehren: er hat sie vielmehr mit neuer, lebendiger Empfindung durchdrungen. Die segnende Handbewegung war bei der vorschriftgemäßen, sich

gleichbleibenden Form, zur wirkungslosen Ceremonie geworden. Nur der Gedanke, daß in Christus alle Geschlechter der Erde gesegnet sein sollten, lebte in ungeschwächter Kraft. Er bedurfte in der Hand des Genius der Ceremonie nicht, um kund gegeben zu werden. Raphael gab dem heiligen Kinde Gestalt und Züge, die die Machtvollkommenheit zeigen, mit welcher es einst die Welt erschüttern, der Menschheit neue Ziele und Bahnen vorzeichnen und jedem Einzelnen die Mittel ewiger Glückseligkeit an die Hand geben würde. Aber die Hände ruhen im Schooß und kein äußerliches Zeichen vermittelt den Gedanken. In dieser Wirksamkeit des Gedankens ohne die hergebrachte Form liegt eine culturhistorische Bedeutung; und in der Sicherheit und Klarheit, womit er ausgesprochen ist, die Künstler-Größe Raphael's.

Aber auf dem Gemälde sind noch andere Gestalten, die unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, und eine Erklärung verlangen. Da kniet links der heilige Papst, nach welchem das Bild genannt wird, und zeigt aufschauend mit der Rechten nach unten; rechts die heilige Barbara, und blickt, die Hände betend gekreuzt, zur Erde nieder; im Vorgrund auf einer Brüstung haben zwei Himmelsknaben Platz genommen und schauen nach oben; ein zurückgeschlagener Vorhäng öffnet den Blick in den von Seraphim erfüllten Himmel, aus welchem Madonna, das heilige Kind auf den Armen, hervorschwebt.

Zum Verständniß des Bildes müssen wir es uns an seiner ursprünglichen Stelle über dem Altar denken mit seiner Bedeutung für den Altardienst, dessen Höhenpunkt der Moment der „Wandlung," bildet. Denken wir uns dazu die Gemeinde im Gebet vor dem Altar, harrend auf diesen Moment der „wirklichen Gegenwart Gottes des Heilandes." Noch ist der Vorhang herabgelassen, der Himmel verdeckt. Die Engelskinder, die vorn an der Brüstung Platz genommen, sind mit großer Sicherheit

der nahen Ankunft des Göttlichen gewärtig. Ueber ihnen knien die Schutzheiligen des Altars, St. Sixtus und St. Barbara in derselben Absicht. Nun wird der Vorhang zurückgezogen; der Himmel thut sich auf; Madonna schwebt hernieder mit dem heiligen Kind, das die Schätze des Himmels und der Erde vertheilen und allen Seelen den Frieden geben kann. Nun wendet Barbara sich herab zur Gemeinde, um sie zum Mitgebet aufzufordern; nun weist Sixtus mit bittend empfehlender Geberde auf die Betenden und blickt vertrauensvoll zur Gottheit empor. Aber die Engelknaben bleiben ruhig in ihrer Stellung; was sie erwarteten, ist gekommen, und sie versenken sich in den vertrauten aber immer neu beseligenden Anblick.

Ueberflüssig ist es, von der vollkommenen Schönheit der Zeichnung, von der fesselnden Tiefe des Ausdrucks, dieser unerreichbaren Geistigkeit der Mienen und Züge des Bildes zu sprechen, das Raphael, wie schwerlich mehr in Zweifel gezogen werden wird,*) in all seinen Theilen selbst und ohne Beihülfen ausgeführt hat. Es ist von großer Einfachheit des Styls, so daß selbst die Gewänder nicht den gewöhnlichen Faltenreichthum haben. Eine gleiche würdevolle Einfachheit herrscht in den Motiven und nur die Bewegung der H. Barbara streift unter der Einwirkung des Schönheitsinnes etwas an Selbstgefälligkeit. Von größter Bescheidenheit ist die Färbung, so daß alle Töne sich leicht und harmonisch verbinden. Ein Lichtglanz, in welchem die Engelsköpfchen wie ins Himmelsblau getaucht erscheinen, umgibt die Madonna, die einen dunkelblauen Mantel über dem lackrothen Unterkleid trägt, und der vom Haupt ein grauer

*) Es hat Leute gegeben, wie Graf Lepel, der 1825 in seiner „Uebersicht der Gemälde Raphael's es für eine Arbeit des Timoteo Viti erklärte; der große Kunstkenner Hofrath Hirt in Berlin läßt es durch Francesco Penni ausgeführt sein.

Schleier niederwallt. Der dunkelgrüne Vorhang, nach beiden Seiten zurückgeschlagen, hebt den Lichtglanz des Himmels. Papst Sixtus hat über dem weißen, vielfarbigen Unterkleid ein rothgefüttertes Pallium von Goldstoff, die Tiara neben sich. Die technische Ausführung ist pastos, frei und breit und mit so wenigen Mitteln bewerkstelligt, daß das Bild aus momentaner Begeisterung hervorgegangen, mit Einem Male und wie aus Einem Gusse aufgetragen, höchstens mit leichten Retouchen vollendet worden zu sein scheint.

Das hindert indeß nicht, anzunehmen, daß dem Künstler während der Ausführung noch ein neuer Gedanke gekommen, eine Erweiterung der Darstellung nothwendig erschienen sei; wie es sich denn in der That herausstellt, daß die beiden Engelknaben unten auf den bereits fertigen Wolkengrund gemalt sind. Sehr auffallend ist der Mangel an Einheit der Beleuchtung, die — übrigens ohne die Gesammthaltung zu beeinträchtigen — von entgegengesetzten Punkten ausgehend angenommen ist.

Das Bild ist auf Leinwand gemalt, während Vasari von ihm, als von einer „Tafel" spricht; was zu der irrigen Vermuthung, ja Behauptung geführt hat, eine Copie auf Holz in Saint Amand zu Rouen, (die Arbeit wahrscheinlich eines Franzosen aus dem 17. Jahrhundert,) sei das Original. Für irrthümlich halte ich auch v. Rumohrs Annahme, daß es ursprünglich eine Prozessionsfahne gewesen. Nicht nur die Größe des Bildes (63 Quadratfuß) streitet dagegen, sondern vornehmlich seine vom Altardienst nicht zu trennende Bedeutung, wie denn auch schon Vasari (D. A. III., 1. S. 231) angibt, daß es Raphael „den schwarzen Brüdern von S. Sisto zu Piacenza für ihren Hauptaltar" gemalt habe.

Ueber diesem Altar ist es geblieben bis zum Jahr 1753, wo es durch Vermittelung des Malers Carlo Cesare Giovannini

in Bologna um die Summe von 20000 Ducaten für den Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen (König von Polen) erworben und nach Dresden gebracht wurde, in dessen an Meisterwerken vor allen reicher Gemäldesammlung es der größte Schatz ist. Auf eigenthümliche Weise äußerte der neue fürstliche Besitzer seine Freude über die mit manchen Schwierigkeiten verknüpfte Erwerbung, indem er das Bild zuerst in seinem Thronsaal aufstellen ließ und mit eigner Hand seinen Thronsessel auf die Seite schob mit den Worten: „Platz für den großen Raphael!" An der Stelle des Originals wurde eine Copie von dem Venetianer Maler Nogari zurückgelassen.*)

Im J. 1826 wurde das Gemälde einer Restauration unterworfen, und dafür der berühmte italienische Bilderrestaurator Palmaroli nach Dresden berufen; bei welcher Gelegenheit auch der bis dahin um den Rahmen geschlagene obere Theil der Engelglorie für das Gemälde wiedergewonnen wurde. Ich hatte früher halbe Tage lang vor dem Bilde gesessen und glaube, mir es in seiner geistigen Wirkung tief ins Gedächtniß geprägt zu haben. Als ich es im Jahr 1827 zum ersten Male wieder sah, machte es zuerst einen niederschlagenden Eindruck auf mich. An die Stelle der feinen Modellierung — namentlich der Stirn, der Augenhöhlen und der Mundwinkel bei Maria und dem Kind — war eine ziemlich verflachte Formengebung getreten, unter der der Ausdruck sehr abgeschwächt worden; auch waren manche Stellen, (z. B. an der H. Barbara) fleckig geblieben oder geworden. Es hieß, man habe Palmaroli veranlaßt, die Arbeit abzubrechen. Eine nähere Betrachtung von Palmaroli's Methode erklärte mir die Beeinträchtigung der freien Mo-

*) Gest. von Fr. Müller — Blanchard und Lévy — F. Nordheim — M. Steinla — A. B. Desnoyers. — Lith. von Hanfstängel.

dellierung Raphael's. Mit Recht hatte Palmaroli vermieden, nach gewöhnlicher Restauratoren-Art schadhafte Stellen zu übermalen; er füllte die entstandenen Lücken mit farbigen Punkten aus, ohne was von der Originalmalerei erhalten war zu berühren; diese aber ist frei, mit breitem Pinsel und mit jenem feinen und sichern Formgefühl ausgeführt, das der Künstler oft nur durch einen leisen Druck, durch eine leichte Wendung des Pinsels wirken läßt, und welchem mit einzelnen, nebeneinander gesetzten Punkten zu folgen, nahezu eine Unmöglichkeit ist. Nachgerade hat man sich an den neuen Zustand gewöhnt und die hohe Genialität des Werks bewährt ihre unverwüstliche Gewalt auch nach einem theilweisen Kraftverlust.

Vortheilhafter für das Bild hat eine neuerdings vorgenommene Restauration sich erwiesen, die den Zweck verfolgte, den ganz taubgewordenen Farben neues Leben zu geben. Nach vorsichtig angestellten Versuchen überzog man das Gemälde an der Rückseite mit einer neuen Leinwand und tränkte diese mit Kopaiv-Balsam, der von rückwärts in die Farben eindringend diesen die ursprüngliche Kraft und Frische gegeben hat.

Leider hat man das Bild gegen den in Dresden die Luft durchziehenden, und überall eindringenden Steinkohlenruß mit einer Glastafel schützen müssen und damit eine sehr störende Spiegelung davor gebracht; aber gleichzeitig ihm die wohlverdiente Auszeichnung erwiesen, es allein in einem Cabinet des Museums aufzustellen, auf daß es unbeirrt durch Nebengegenstände auf den Beschauer wirke.

Gemälde dramatischer Form.

Der Kindermord.

Im Besitz des Königs von Sachsen (wonicht bereits im k. Kupferstich-Cabinet zu Dresden) befindet sich eine Zeichnung zu dem berühmten Kupferstich Marc Anton's nach dem Kindermord von Raphael. Die Zeichnung ist auf graulisches Papier mit dem Rothstift gezeichnet, leicht mit Sepia getuscht und stellenweis mit Weiß gehöht. Ich sah sie einst bei dem Kupferstecher Moriz Steinla, der beschäftigt war, sie in Kupfer zu stechen, und war so überrascht durch ihre Schönheit und vollendete Ausführung, von denen es unter allen mir bekannten Zeichnungen keine ihres Gleichen gibt, daß ich Anstand nahm, sie für original zu halten. Wer aber hätte sich so in Raphael's feines Formgefühl hineindenken und arbeiten können, als hier geschehen sein müßte, um nach Marc Anton's zwar sehr schönem, aber doch viel unvollkommenerem Stich ein solches Wunderblatt zu Stande zu bringen? Steinla war von der Originalität fest überzeugt, und entschiedenem Zweifel oder Widerspruch ist meines Wissens seine Annahme nicht begegnet. Selbst der sehr vorsichtige und mit Raphael's Hand sehr vertraute Passavant kommt (a. a. O. II. S. 528) zu keinem andern Ergebniß, als daß diese Zeichnung von Raphael selbst ausgeführt sein müsse. Der König von Sachsen hat sie um 2500 Thlr. von Dr. Huybens in Cöln erworben, der sie in Holland aufgefunden haben mag, wo sie einst im Besitz des Bürgermeisters Sixt von Amsterdam war.

Die ausgesuchte Schönheit der Zeichnung hebt mich nicht über die Frage hinweg, wie Raphael ohne dringende äußere Veranlassung seine immer nur dem Schönen und Guten zugewandte Phantasie mit der Vorstellung empörender Grausam-

keiten und Abscheulichkeiten beschäftigen, und für die Darstellung derselben seine besten künstlerischen Kräfte aufbieten mochte? Keineswegs war die Zeichnung für jene Tapeten bestimmt, zu welchen — erst nach seinem Tode — von seinen Schülern Zeichnungen angefertigt worden und die als die „Arazzi della scuola nuova" im Vatican aufgehängt sind; denn der dazu gehörige „Kindermord" ist eine durchaus andere Composition. Sollte doch die Darstellung angstvoller Verwirrung, entsetzlicher Blutthaten einen Reiz für ihn gehabt haben; oder wollte er Mutterliebe, die er so oft in ihrem hohen Glück, und höchstens in ahnender Besorgniß geschildert, im brennendsten Schmerz und tiefsten Unglück zeigen? Gewiß ist nur, daß er auch bei diesem Bilde aufgeregtester Leidenschaften die Linie der Schönheit und das erlaubte Maß des Ausdrucks nicht überschritten.

Das Bild ist mehr lang als hoch; der Schauplatz ist der offene Platz einer Stadt, die mit Thürmen, Wohngebäuden und einer Brücke im Hintergrunde gesehen wird. Zwei Hauptgruppen nehmen den Vorgrund ein: links eine Mutter, die mit ihrem Kind im Arm nach rechts hin flieht vor einem (nackten) Schergen, der das Kind am Fuß gepackt hat, um es mit seinem erhobenen großen Schwert zu durchbohren. Hinter ihnen sieht man eine jammernde Frau mit hocherhobenen Händen auch nach rechts hin fliehen; das ermordete Kind, das links ganz vorn am Boden liegt, scheint das ihre zu sein. Noch eine dritte Blutthat scheint von demselben Schergen verübt; denn hinter ihm ist eine Mutter mit dem ermordeten Kind zu Boden gesunken und herzt den Leichnam des Lieblings; eine vierte Mutter will ihr Kind durch die Flucht nach dem Innern der Stadt retten, ist aber schon von dem verfolgenden Mörder eingeholt.

In der Gruppe rechts kniet eine Frau am Boden und hält ihr Knäbchen hinter sich, um es gegen den Schwerthieb zu wah-

ren, der von einem Schergen, den sie noch mit der ausgestreckten Linken abzuwehren sucht, gegen dasselbe geführt wird; neben ihr ganz vorn in der Mitte liegt eine Kindesleiche am Boden. Zwischen den beiden Gruppen rechts und links sieht man noch eine Mutter mit ihrem Kind in beiden Armen in angstvoller Verwirrung nach dem Vorgrund stürmen, wo der sichere Tod des Kindes harrt. Weinend steht ein Knabe neben ihr, der — schon über das dem Tod geweihte Alter hinaus — Mutter und Brüderchen verloren haben mag. Noch zwei Schergen sehen wir im Hintergrund, von denen der eine eine junge Mutter rückwärts bei den Haaren gepackt hat und mit dem Schwert bedroht, ein andrer ältrer den Dolch zögernd gegen ein Kind zuckt, für dessen Leben die Mutter mit flehenden Blicken bittet.

Die Figuren sind nur wenig oder gar nicht bekleidet und das Nackte ist mit einer so großen Vollkommenheit und Formenfeinheit gezeichnet, daß es das Aussehn hat, als habe Raphael einmal zeigen wollen, welche gründliche Studien nach dem menschlichen Körper er gemacht habe. Dabei aber ist der Ausdruck in Mienen und Bewegungen von der größten dramatischen Lebendigkeit und Wahrheit.*)

Die Kreuztragung,

bekannt unter dem Namen des Spasimo di Sicilia, gehört sowohl der Anordnung als der Darstellung nach zu den vollkommensten dramatischen Werken Raphael's. Wahr und innig in der Empfindung, in den Formen vollkommen lebenstreu, hält es sich doch im Ganzen wie im Einzelnen in der Höhe idealistischer Auffassung und bewegt uns wohl zu tiefer Rührung, weckt aber nicht Erbitterung und Abscheu, da die Urheber

---

*) Gest. von M. Steinla — Marc Antonio.

des Unheils nicht zugegen sind und ihre Diener im Zaum gehalten werden.

Auf seinem letzten, schweren Gange ist der Heiland unter der Last des ihm aufgebürdeten Kreuzes zu Boden gesunken und stützt sich mit der Linken auf einen im Wege liegenden Stein, um nicht ganz zu sinken; auch hält ihn einer der Schergen an dem Strick, den man ihm um den Leib gelegt, mit aufrecht. Wie schwer die Last des Kreuzes, wie schmerzvoll der Druck der Dornenkrone auf seinem Haupte, zu einem viel bittereren Leid wendet er sich rückwärts, von wo ihm der Jammerruf seiner Mutter in's Ohr dringt, die am Wege knieend, von Johannes und Magdalena unterstützt und von noch zwei andern Freundinnen begleitet, sehnsüchtig die Arme nach ihm ausstreckt zum thränenvollen Abschied. Einen scharfen Gegensatz zu dieser Gruppe des innigsten Mitgefühls bildet der zweite Scherge neben Christus, der das Kreuz zu den Schultern Christi niederdrücken will, das Symon von Cyrene mit nervigen Armen erfaßt hat, um es auf seine Schultern zu nehmen. Ja, Symon wendet zugleich mit strafendem Wort und Blick den Stoß ab, den der Scherge mit der Lanze gegen Christus führen will. An dieser Seite sieht man noch einen römischen Fahnenträger zu Roß, der sich umsieht, eines Befehls von seinem Hauptmann gewärtig. Dieser, gleichfalls zu Roß, rechts hinter der Gruppe der Frauen, gebietet Halt, indem er auf das durch den Fall Christi bewirkte Hinderniß im Fortgang hinweist. Ein Schildträger geht vor ihm und neben ihm reitet ein vornehmer Jude, der kein Anderer, als Joseph von Arimathia zu sein scheint. Bewaffnete Kriegsknechte folgen ihm. In der Ferne sieht man den Beginn des Zugs mit den beiden Schächern und die Schädelstätte mit zwei bereits aufgerichteten Kreuzen.

Wie in Wirklichkeit sehen wir den Vorgang vor uns; in

keiner Linie, in keiner Haltung und Bewegung ist eine Absicht zu erkennen; alle Gestalten sind durch sich selbst, durch ihre Gedanken, Empfindungen oder Handlungen bewegt; kaum daß der Scherge zur Linken eine Absicht bei seinen Gegensätzen von gestreckten Extremitäten verräth. Von unvergleichlicher Schönheit ist die Zeichnung sowohl des Nackten, als der Gewänder, als vornehmlich der Charaktere und ihres Ausdrucks. So viele Künstler es unternommen, das Ideal eines Christuskopfes zu bilden: — keiner, und Raphael selbst nicht ein zweites Mal, hat die Aufgabe gelöst, wie sie hier gelöst ist! Das sind keine nationalen, keine individuellen und doch rein menschliche Züge! Wie Phidias seine Götter gebildet, daß sie zugleich dem Erdenleben angehören und doch hoch darüber stehen, so hat Raphael den Gottmenschen uns vor Augen gestellt, erniedriget zwar unter die Strafe der Missethäter, aber mit dem Zeugniß vollkommener Sündlosigkeit im Angesicht; schmerzlich bewegt in seinen Mienen, aber nicht über das eigene Leid, sondern über die Verblendung des Volks, über das von demselben verschuldete, über Gerechte wie über Ungerechte hereinbrechende Unheil. „Weinet nicht über mich, spricht dieß der Mutter und den Befreundeten zugewendete Angesicht, weinet über Euch und Eure Kinder!“ Und die Mutter! wo gäb es ein zweites Bild dieses gerade durch die Milde des Ausdrucks verklärten, auf's tiefste rührenden Schmerzes? Und was von diesen beiden Charakteren gilt, das gilt von allen. Sie sind alle mit derselben Bestimmtheit gezeichnet, in derselben Reinheit und geistigen Höhe gehalten. — Das Bild ist von sehr kräftiger Modellierung und geschlossener Haltung und in der Ausführung, die größtentheils von Raphael selbst herrührt, sehr sorgfältig behandelt. Was die Färbung betrifft, so war ich durch eine Copie von Schlesinger, die ich in Berlin gesehen, verleitet, der Ansicht geworden, es müsse sehr

bunt gemalt, oder in schlimme Restaurator-Hände gekommen sein. Passavant scheint derselben Ansicht gewesen zu sein (a. a. O. II. S. 300); seit er aber das Original in Madrid gesehen, hat er sie — und, wie man seinem Auge zutrauen darf, mit Recht — gründlich geändert. Er nennt das Gleichgewicht in der Vertheilung der Farben bewundernswürdig und der Eigenthümlichkeit jeder Gestalt entsprechend. Die Gewänder von Christus und Maria haben einen tief blau-grauen Ton; Magdalena hat ein hochrothes, die Frau neben ihr ein gedämpft lackrothes Kleid. Der vordere Scherge hat eine gelbe Jacke an.

Aus dem Madrider Museo wurde das Bild 1813 zugleich mit vier andern Gemälden Raphael's nach Paris entführt; sodann während der über Frankreich hereinbrechenden Krisis (unter der Bezeichnung eines Werks von Sebastiano del Piombo) England — aber vergeblich — zum Kauf angeboten; endlich in Folge des Pariser Friedens mit andern geraubten Kunstschätzen — doch erst 1822 — den Spaniern zurück gegeben, nachdem es durch Mr. Bonnemaison von Holz auf Leinwand übergetragen und freilich bei der nachfolgenden Restauration etwas unglimpflich behandelt worden. Seitdem befindet es sich wieder im königlichen Museo zu Madrid.*) In S. Francesco zu Catania sah ich eine — wie mir im Helldunkel der Kirche schien — gute Copie des Gemäldes von Jacopo Vignerio, einem Schüler des Polidoro da Caravaggio, vom J. 1541. — Unter den Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz befindet sich die Frauengruppe in Rothstift.

---

*) Gest. von Ant. Veneziano, 1517 — Dom. Cunego, 1781 — F. Selma, 1808 — C. L. Schuler — P. Toschi, 1832. — Lith. von Bodemer.

Der Constantinsaal im Vatican.

In Betreff der Anordnung der für diesen Saal bestimmten Gemälde verweise ich auf das S. 239 Gesagte. Von den dramatischen Darstellungen daselbst stehen nur zwei in unmittelbarer Beziehung zu Raphael, zuerst:

Die Ansprache Constantin's an seine Truppen,

zu welcher er die Zeichnung gemacht, nach welcher Giulio Romano unter Hinzufügung eigener Einfälle das Bild a fresco ausgeführt. Auf einer Erhöhung vor dem kaiserlichen Zelt steht Constantin und erblickt zugleich mit seinem Unterfeldherrn hinter ihm, mit dem Ausdruck hohen Erstaunens am Himmel das von drei Engelkindern gehaltene Kreuz. In vollem Lauf, mit Adlern und Standarten, kommen die Truppen heran; auch sie sehen das Wunderzeichen am Himmel und scheinen die Stimme zu hören, die von dorther ruft: „Ἐν τούτῳ νίκα!" (In diesem wirst du siegen!) Links stehen, als sehr überflüssige Statisten, zwei Pagen, und rechts höchst unpassend der häßliche Zwerg des Cardinals Hippolito de' Medici, Gradasso Beretai, der sich einen Helm aufsetzt, die geschmacklose Zugabe des Giulio Romano, womit er dem Cardinal vielleicht ein Compliment hat machen wollen; wie auch die beiden Pagen auf seine Rechnung kommen, da sie auf dem Entwurfe Raphael's nicht sind.*)

Die Schlacht Constantin's wider Maxentius.

Das Ereigniß, das von der Kirche als die erste siegreiche Waffenthat des neuen Glaubens gegen das Heidenthum gefeiert

---

*) Passavant a. a. O. II. S. 584. Das Gemälde ist gestochen von Fr. Aquila — Vinc. Salandri.

wird, fand im Jahr 304 an der milvischen Brücke über den Tiberstrom statt. Zu dem Bilde, das diese Schlacht darstellt und die ganze Langseite des Saals gegenüber den Fenstern einnimmt, machte Raphael nicht nur einen Entwurf, (der jetzt in der Sammlung des Louvre ist und in etwas von dem ausgeführten Gemälde abweicht,) sondern einen ausgeführten Carton (davon noch ein Fragment in der Ambrosiana zu Mailand aufbewahrt wird) und hat uns damit eine seiner bewundernswürdigsten Schöpfungen hinterlassen. Nichts lag wohl seinen Anschauungen so fern, als die Vorgänge einer Schlacht, Kampfgewühl und die Merkzeichen der Entscheidung. Und doch — wie einsichtvoll und klar ist seine Anordnung, wie unverkennbar der Sieg! wie lebendig und mannichfach das Ringen um denselben, wie um das Dasein selbst! und wie deutlich hat er sogar den Umstand zu bezeichnen verstanden, daß es ein Bürgerkrieg war, der in den Kämpfenden Landsleute, ja nächste Anverwandte gegen einander zur blutigen Entscheidung geführt! Aber mit wie ergreifender Wahrheit Kampf, Sieg und Untergang uns vorgeführt worden: — es ist kein Spiegelbild der Wirklichkeit mit ihren Zufälligkeiten; wie in der Wahl der Motive, so in der Anordnung der Gruppen waltet der Genius und sein idealer Formensinn und Geschmack beherrscht die Zeichnung.

In der Mitte des Bildes sehen wir Constantin hoch auf dem dahersprengenden Roß, in der Rechten die Lanze zum Wurf erhoben gegen Maxentius, der im Strom auf dem versinkenden Pferd mit doppelter Todesgefahr ringt. In diesen beiden Gestalten concentriert sich die Entscheidung: Sieg und Untergang, das Thema, das in mannichfachen Weisen weiter ausgeführt wird. Gegen Constantin sprengen von den Seinigen einige Reiter heran und halten ihm frohlockend die Köpfe zweier erschlagenen Feldherrn der Feinde vor. Ein Andrer von seiner Partei

zeigt auf einen Feind, dem auf seinem gestürzten Pferd so eben der Todesstoß versetzt wird, gegen welchen er noch zu einem abwehrenden Hieb vergeblich ausholt. Daneben wird noch Einer beim Kopf gepackt und erschlagen. Unter dem Rosse Constantin's suchen Gestürzte sich mit dem Schild gegen den zermalmenden Hufschlag zu schützen, oder flehend vom Sieger Gnade zu erhalten. Die Brücke rechts ist bereits von den Truppen Constantin's eingenommen, die die fliehenden Feinde verfolgen. Von diesen suchen Einige in einem Nachen sich zu retten, und kämpfen mit ihren Genossen, die ihnen die Aufnahme verweigern, aus gerechtfertigter Sorge für die eigne, durch zu viele Theilnehmer gefährdete Rettung. Schon sinkt ein überfüllter Kahn, und die Ertrinkenden werden noch mit einem Regen von Pfeilen verfolgt. Ein Reiter, dessen Pferd im Untergehen ist, sucht durch Schwimmen das jenseitige Ufer zu erreichen; zwei Erschlagene liegen halb am Ufer, halb im seichten Uferwasser.

Hinter Constantin, an der linken Seite, tobt noch die Schlacht. Ein unter sein Pferd Gestürzter wird von einem Reiter Constantin's mit der Lanze durchbohrt; ein junger Krieger des Maxentius, dessen Pferd gefallen, wehrt sich noch, wie vom Ritt her über ihm stehend, gegen einen ältern Kriegsmann Constantin's im gegenseitigen Lanzenkampf. Daneben hat ein jüngerer Genosse von diesem einen ältern Gegner niedergeworfen, drückt seinen Kopf auf das gefallene Pferd und das Schwert ihm in den Leib.

Ueber diesen Gruppen heftiges Schlachtgetümmel, in welchem ein unbekleideter Jüngling einem geharnischten Reiter in die Zügel greift und das Schwert gegen ihn zückt, zugleich aber von zwei feindlichen Lanzen bedroht wird. Eine besonders rührende, die Schrecken des Bürgerkriegs bezeichnende Episode nimmt links den Vorgrund ein: ein Vater erkennt unter den

erschlagenen Feinden die Leiche seines Sohnes, hat sich schmerzvoll über sie gebeugt und bemüht sich, sie aufzuheben.

Es ist ja aber kein einfacher Bürgerkrieg! Constantin schlägt die Schlacht als der Streiter Christi, als der Hort des neuen Glaubens, der Schutzherr der Kirche gegen die feindliche Macht und Gewaltthätigkeit des Heidenthums! Dieser wesentliche Charakterzug der Schlacht, der allein ihre Darstellung an dieser Stelle bedingte, konnte von Raphael nicht übergangen werden. Bei den römischen Adlern und Fahnen, die den Kaiser umgeben, verkünden schon Posaunen und Schlachthörner den Sieg, aber auf den Adlern und Fahnen bezeugt das Kreuz, wem er ihn verdankt. Und drei Engel, himmlische Zeugen, gottgesandte Helfer, die im Sturmflug der Schlacht gefolgt sind, schweben über Constantin mit Schwert und Scepter, ihm beizustehn und die Niederlage seines Gegners als Gottes Werk bezeichnend.*) So hat er eine für ihn unbezweifelt sehr schwierige Aufgabe glücklich gelöst; und wenn das Werk, das nach seinem Tode von Giulio Romano sehr achtungswerth ausgeführt worden, von den Besuchern des Vaticans im Ganzen nur Wenige fesselt, so ist die Ursache wohl darin zu suchen, daß der „Constantinsaal", dessen Gesammteindruck ohnehin bei seiner Düsterheit wenig Anziehungskraft ausübt, als Durchgang zu den drei andern, so höchst interessanten Stanzen angewiesen ist.

Die Verklärung Christi.

Wiewohl dieß weltberühmte Gemälde, der Hauptschatz der vaticanischen Sammlung, seinem Gesammteindruck nach zu den Werken lyrischer Gattung gerechnet werden sollte, so veranlaßt

---

*) Gest. von J. B. de Cavallerijs 1571 — Pet. Scalberge (4 Bl.) 1637 — Pietro Aquila (deßgl.) 1683.

mich doch das Vorwiegen der Handlung und die außerordentlich ausdruckvolle Lebendigkeit in der Darstellung derselben, ihm diese Stelle anzuweisen. Jedenfalls ist das dramatische Element in ganz neuer und eigenthümlicher Weise mit dem lyrischen verbunden, indem der eine Theil des Bildes eine visionäre Erscheinung, der andere eine Scene vorführt, in welcher zu einer bestimmten That aufgefordert wird.

Sehen wir uns zuvörderst nach den Quellen um, aus denen es geschöpft ist, so finden wir sie in der fast wörtlich übereinstimmenden Erzählung der Evangelisten Matthäus, Marcus und Lucas von einem wunderbaren, traumartigen Gesicht, das die Apostel Petrus, Jacobus und Johannes gehabt, als Christus eines Abends mit ihnen auf einen Berg gestiegen war; woran sich dann der Bericht reiht von einem fast gleichzeitigen, aber vergeblichen Versuch der Apostel, einen Epileptischen zu heilen.

Es lag ganz in Raphael's poetischer, schon bei den Tapeten angewandter Auffassungsweise, beide Erzählungen in Zusammenhang zu bringen und durch Nebeneinanderstellung zweier höchst bedeutsamer Gegensätze eine große, überwältigende künstlerische Wirkung hervorzurufen.

Betrachten wir zunächst das Gemälde! Oben über dem Gipfel eines Hügels schwebt ganz vom Lichtglanz umgeben, selbst einer Lichterscheinung gleich, Christus, Augen und Arme wie zu seinem himmlischen Vater erhoben. Neben ihm schweben rechts und links, noch innerhalb des Lichtkreises, zwei ältere Männergestalten, nach der evangelischen Erzählung, Moses und Elias. Auf dem Hügel selbst liegen, ganz geblendet vom Lichtglanz über ihnen, die Apostel: Jacobus, das Angesicht auf der Erde, die Hände zur Anbetung gefaltet; Petrus mit geschlossenen Augen und abwehrender Hand den Kopf nach oben gewen=

det; Johannes im Begriff sich aufzurichten, aber, durch die Blendung verwirrt, gegen die er sich durch die Hand über dem Gesicht zu schützen sucht, am Boden festgehalten. (Von den beiden Nebenfiguren wird später die Rede sein.)

Am Fuße des Hügels, über welchem die Lichterscheinung stattfindet, ereignet sich eine sehr bewegte Scene. Hier sind die übrigen neun Apostel versammelt, der Rückkehr des Meisters harrend. Da bringt der Mann, dessen Sohn von Zeit zu Zeit von epileptischen Krämpfen befallen wird, den Kranken in der Hoffnung herbei, den Wunderthäter zu treffen, der Gewalt über die Dämonen hat und Besessene von ihnen befreien kann, und wendet sich, da er ihn nicht antrifft, an die Jünger, ob sie ihm vielleicht helfen können? So eben wird der Knabe wieder von seinen Krämpfen gepackt; der Vater hält ihn und blickt angst- und erwartungsvoll nach den Jüngern Christi hin; neben ihm kniet ein Weib am Boden, das mit hülfeflehenden Mienen auf den Leidenden zeigt; ein anderes Weib, das, mit dem Rücken gegen uns, im Vorgrund kniet, wendet sich auch, indem sie mit beiden Händen auf den Unglücklichen weist, mit fast befehlender Geberde an die Apostel, welche, da auch eine Volksmenge die dem Hülfesuchenden gefolgt ist, bittend und beschwörend Abhülfe von ihnen verlangt, in sichtliche Angst und Verwirrung gerathen sind, da sie gänzlich mißlungene Versuche der Heilung gemacht haben. Forschend, mitleidig blicken oder weisen sie auf den Kranken, oder theilen sich die Niedergeschlagenheit über ihre Machtlosigkeit mit; nur Einer (im Vorgrund links), der ein Rettungsmittel gefunden zu haben glaubt in einem Buche in seiner Rechten, will eben sich aufrichten, um davon Gebrauch zu machen, entsetzt sich aber dermaßen vor dem Anblick des von Krämpfen geschüttelten Knaben, daß er wie gelähmt sitzen bleiben muß. Zwei aber der Jünger besinnen sich auf den, der allein

helfen kann, und weisen nach der Höhe, wohin Christus mit den drei genannten Jüngern gegangen.

Wer das Gemälde im Vatican gesehen, ja — wer auch nur den Kupferstich danach kennt, dem wird der hohe, durchaus einzige Eindruck vor der Seele stehen, den es sogleich beim ersten Anblick macht, und der sich nur steigert, je länger man es betrachtet und in seine Einzelnheiten eingeht. Es ist nicht nur der mächtige und doch so fein nüancierte Gegensatz zwischen Licht und Dunkel, zwischen Vision und Wirklichkeit, zwischen einer ruhigen und einer leidenschaftlich erregten Bewegung, einer streng symmetrischen und einer frei und mannichfaltig gruppierenden Anordnung, was diesen Eindruck hervorbringt; selbst die bewundernswürdige Zeichnung, der hohe, Natur und Ideal in vollkommenster Weise einigende Styl; die Schönheit und sprechende Wahrheit der Charaktere und ihr lebendiger Ausdruck wirken in Verbindung mit der blendendsten Virtuosität — bei Vielen wenigstens — erst in zweiter Linie. Dagegen übt der Anblick eines verklärten, aller Erdenbürde enthobenen Daseins — und gewährte er auch nur ein Sinnbild unsers Glaubens und Hoffens — gegenüber dem Einblick in unser von mannichfachem Elend heimgesuchtes, an Kräften zu wirksamer Gegenwehr sehr armes Leben, in unsre allgemeine Hülf- und Rathlosigkeit — eine so überwältigende Macht auf Gemüth und Phantasie der Beschauer, daß man erst nach und nach dazu gelangt, das Bild nach Form und Inhalt genauer zu betrachten.

Hier wird zuerst der kranke Knabe unsre Aufmerksamkeit auf sich ziehen; die Disharmonie seiner heftigen Bewegungen drückt mit unverkennbarer Wahrheit seinen bejammernswerthen Zustand aus, ohne jedoch so weit gesteigert zu sein, um bei uns die Empfindung hervorzurufen, die wir bei den Krampfanfällen Epileptischer haben. Ja, Raphael mildert sogar den milden Ein-

druck noch mehr, indem er unsre Augen auf die beiden Nebengestalten lenkt, deren ganz außerordentliche Schönheit durch den Ausdruck mitleidvoller Theilnahme an dem Unglücklichen noch erhöht wird. Dann aber zeigt er uns die ängstliche Spannung des Vaters, das Bitten und Beschwören seiner Begleiter in so sprechenden Zügen, daß wir ganz in Mitleidenschaft gezogen werden.

Wenden wir uns nach der andern Seite, so sehen wir einen Zweifelnden — vielleicht Thomas oder Judas? — durch den nächsten Jünger auf die unleugbare Thatsache der Krankheit verwiesen, deren Verlauf zwei andere, ein älterer und ein jüngerer, erschreckt und mit schmerzvoller Spannung gesehen. Wie bedeutend sind die Köpfe der beiden Jünger, die links zurückstehen! Sie hatten versucht, durch Gebet den Dämon auszutreiben und erkennen so eben das Vergebliche ihrer Bemühung, als sie von einem ihrer Mitjünger auf den abwesenden Meister verwiesen und vertröstet werden, was namentlich bei dem Einen sogleich wirksam sich erweist, der seine noch kurz zuvor zum Beten geschlossenen Hände auseinander löst. Der Jünger vor ihnen wendet sich an die Hülfe Begehrenden, und auch er weiß keinen andern Trost, als die Hinweisung auf den Heiland. Auf seinem Angesicht kämpfen Verlegenheit und Glauben um das Uebergewicht.

Wenden wir nun unsre Blicke von dem düstern Bilde der Noth empor zu der Lichtregion, in welcher Christus schwebt! Hat die Kunst eine gleich schöne Gestalt, eine gleich edle Bewegung je hervorgebracht? Sie ist — wir mögen auf das himmlische Antlitz sehen, oder auf die zur Umarmung des Vaters ausgebreitet erhobenen Arme, oder die Linien des schwebenden Körpers, oder der sich theils ihm anschließenden, theils vom Lufthauch bewegten Gewandung verfolgen, — der Ausdruck der reinsten, alle Gegensätze sanft auflösenden Harmonie.

Die pyramidale Anordnung mit strenger Symmetrie tritt vornehmlich in der Anordnung der obern Abtheilung und ihren zweimal drei Gestalten deutlich hervor; aber auch in den untern Gruppen ist sie, nur mit Freiheit und weniger in die Augen springend durchgeführt; und wiewohl hier gerade die Gegensätze, und zwar — wie wir sahen — absichtlich, in großer Anzahl und scharf neben einander gestellt sind, sind sie doch weit entfernt von disharmonischer Wirkung. Ja an einer Stelle fehlt sogar der so nothwendige, oder wenigstens wohlthuende Gegensatz: bei den beiden nach oben zeigenden Jüngern, deren Köpfe, Arme und Rücken in einer fast geraden Linie ohne Abweichung und Unterbrechung profiliert sind. Dagegen sind die Gegensätze der Bewegungen von Armen, Kopf, Ober- und Unterkörper bei dem Jünger mit dem Buch im Vorgrund so stark, daß sie fast gesucht scheinen; ihre Berechtigung aber wohl in seiner plötzlich zum Stillstand gekommenen Aufregung finden dürften.

Ganz frei von dem, was wir in der Darstellung „gesucht", oder mit einem stärkern Ausdruck „theatralisch" nennen, ist aber die vorn knieende weibliche Figur, so sehr sie durch ihre Wunderschönheit des Angesichts, der Haartracht, des halbentblößten Oberkörpers, der wahrhaft bezaubernden Gewandung, durch ihre ganze Gestaltung und Bewegung uns fesselt, nicht. Einzeln betrachtet unübertrefflich, nimmt sie in Verbindung mit dem Ganzen zuviel Aufmerksamkeit in Anspruch. Ich kann selbst die Darstellung der beiden Propheten, ihr sanftes Schweben, ihre gewählte Haltung und Bewegung nicht ganz ungezwungen finden, wie es doch dagegen Haltung und Bewegung von Christus und der drei Jünger unter ihm ist. Freilich gab ihm auch für Beide die biblische Erzählung kein besonders charakteristisches Motiv an die Hand!

Schließlich verlangen noch die beiden links oben vor dem Baum knienden Heiligen im Diaconenkleid eine Erklärung. Wir erinnern uns des altherkömmlichen Brauches, nach welchem die Stifter eines Altargemäldes sich auf demselben mit ihren Schutzheiligen, oder auch diese allein abbilden ließen. Raphael huldigte dem alten Brauch, indem er zu Ehren des Bestellers, Giulio de' Medici, die Schutzheiligen seines Vaters und seines Oheims, S. S. Julianus und Laurentius anbrachte; allerdings in einer sehr ungewöhnlichen und die Einheit und Wirkung des Ganzen störenden Stellung, als theilnehmende Zeugen der Scene auf Tabor, der sie andächtige Aufmerksamkeit widmen.

Hat damit Raphael in nicht ganz glücklicher Weise dem Herkommen sich angeschlossen, so hat er dafür mit um so mehr Takt ältere Ueberlieferungen der Kunst für den obern Theil seiner Composition benutzt. In der Reihenfolge der von Giotto für die Silberschränke in S. Croce zu Florenz gemalten Bilder aus dem Leben Jesu ist auch die Verklärung auf Tabor, und zwar ganz in der von Raphael gewählten Anordnung. Aber auch Giotto ist nicht der Urheber derselben: sie findet sich schon auf einem altbyzantinischen kleinen Mosaikbild, das im Schatz von S. Giovanni in Florenz aufbewahrt wird. Wie wir bei der Madonna di San Sisto, dem letzten seiner Madonnenbilder, Raphael sich wieder — aber freilich mit Freiheit — der Auffassung der alten Kunst haben anschließen gesehen: so kehrt er bei dem letzten Werk seines Lebens überhaupt, selbst für die Anordnung und Darstellung zu einer ältesten Tradition zurück, haucht ihr aber ein neues, von ihr selbst nicht geahnetes Leben ein.*)

*) Daß das Fragment einer Himmelfahrt, die a Fresco im Cimiterio von S. Miniato al Monte bei Florenz gemalt und von J. B. Nocchi gestochen ist, nicht, wie dieser will, im Christus ein Vorbild aus dem 15. Jahr-

Den Vorsatz Raphael's, das Gemälde ganz mit eigner Hand auszuführen, vereitelte der Tod. Nur die obere Abtheilung ist ganz sein Werk, und ein bewundernswürdiges Beispiel für die Vereinigung von Einfachheit und Vollendung malerischer Behandlung. Die untere Abtheilung, die er kaum begonnen hatte, ist nach seinem Tode von Giulio Romano ausgeführt worden. Obschon nun derselbe sich dabei mehr als sonst zusammengenommen und versucht hat, sich auf den Wegen des Meisters zu halten: so hat er seine Vorliebe für Contraste doch nicht soweit bewältigen können, daß nicht sehr grelle Lichter neben sehr dunkeln, ja völlig schwarzen Schatten eine störende Unruhe in diesen Theil des Gemäldes gebracht hätten. Das würde Raphael nicht gethan haben! Selbst die Charaktere haben unter Giulio's Händen die Feinheit Raphaelischer Form und Ausdrucksweise nicht erreichen können. Dennoch wäre es ein großes Unrecht, wenn man ihn beschuldigen würde, er habe dem unvergleichlich hohen Werke seine Wirkung geschwächt, seinen Zauber genommen.*)

---

hundert für Raphael war, sondern eine sehr schwache Nachahmung nach der Transfiguration ist, bedarf kaum der Erwähnung.

*) Gest. von Corn. Cort, 1573 — M. A. Marelli, 1602 — Sim. Thomassin, 1680 — Nic. Dorigny, 1709 — Raph. u. Anton Morghen, 1795—1804 — Raph. Morghen, 1811 — A. Girardet — A. B. Desnoyers. — Lith. v. Robillard — P. Bettelini.

Raphael unter Leo X.

Letzte Lebenszeit. Tod und Begräbniß.

Die Nachrichten aus Raphael's letzter Lebenszeit sind auffallend dürftig und beschränken sich fast ausschließlich auf seine Arbeiten. Eine inzwischen ist uns aufbewahrt, aus der wir sehen, wie ihm das schon in jungen Jahren geschenkte Vertrauen, das ihn zum Friedenstifter zwischen streitenden Parteien gemacht, auch später erhalten geblieben, und daß es wie immer mit Erfolg gekrönt worden. Zwischen seinem Vetter Girolamo Vagnini und einem andern Urbinaten, dem Archidiaconus Vincenzo Brancarini war ein Prozeß entstanden über die Berechtigung auf ein geistliches Beneficium. Zur Vermeidung der Unkosten kamen indeß Beide überein, einen friedlichen Vergleich zu Stande bringen zu lassen, für welchen Zweck Brancarini den apostolischen Pronotar, Pfalzgrafen und päpstlichen Secretair Gio. Antonio Battiferri aus Urbino, Vagnini aber seinen Vetter Raphael bevollmächtigte; und der Vergleich kam zu völliger Befriedigung beider Parteien rasch zu Stande. Raphael aber bezeugte dem Battiferri für sein Entgegenkommen noch besonders seine Freude, indem er ihm einige Zeichnungen machte, von Vulcan und den Cyclopen, die er ihm durch Vincenzo da San Gimignano an seinem Hause im Borgo a fresco

ausführen ließ.*) Auf dem einen sah man die Cyclopen Donnerkeile für Jupiter, auf einem andern Vulcan Pfeile für Amor schmieden, auf einem dritten die Venus, wie sie die Pfeile an Liebesgötter vertheilt.**) Daß Raphael mit der Wahl dieser Gegenstände eine feine, poetische Anspielung auf Battiferri's (des „Eisenschmieds") Namen beabsichtigte, bedarf kaum der Erwähnung.

Im herzoglichen Archiv von Modena hat man vor Kurzem Briefe gefunden, aus denen hervorgeht, daß der Herzog von Ferrara bei Raphael einen Triumphzug des Bacchus bestellt und sogar schon ein Aufgeld von 50 Ducaten gezahlt hatte. Um die drängende Ungeduld des Herzogs, der fort und fort um das Gemälde mahnte, einigermaßen zu beschwichtigen, hatte ihm Raphael, der in Bestellungen und Arbeiten fast erstickte, drei Cartons geschickt: die Krönung Carl's d. Gr. (zum Frescobild im Vatican), den h. Michael und Johanna von Arragonien (zu den Oelgemälden für K. Franz I. von Frankreich). Diese aber taugten dem Herzog nicht für seine Absichten, die dahin gingen, dem König Franz ein Geschenk zu machen, um ihn damit willig zu stimmen zur Wiederabtretung von Modena und Reggio an den Papst, die er noch in Besitz hatte. Raphael aber war — alles andere abgerechnet — im Augenblick vom Papst durch Vorbereitungen für den Carneval in Anspruch genommen, indem er für den Bau und die Decoration eines Theaters zu sorgen hatte, in welchem vor dem Papst und dem ganzen Hof Ariosto's Komödie „I Suppositi" (bereits 1512 in Ferrara mit Beifall gespielt) aufgeführt werden sollte.***)

Gelegentlich erfahren wir auch durch Vasari, daß Raphael

*) Pungileoni a. a. O. p. 206.
**) Gest. von Ant. Veneziano.
***) Rio a. a. O. p. 217 f.

Kammerherr des Papstes war; nicht aber, wann Leo ihm diese Würde verliehen.

Gleicherweise ist die Geschichte seiner Verbindung mit Maria Bibiena, der Nichte des Cardinals S. Maria in Portico, in Dunkel gehüllt. Schon im Sommer 1514 hatte er sich, wie wir aus dem Brief an seinen Oheim Sciarla (S. 17) wissen, mit ihr versprochen; allerdings — wie es scheint — nicht aus besonders brennender Neigung, da er sagt, sie sei ihm vom Cardinal angetragen worden; aber er werde das Versprechen, das er gegeben, halten. Forschen wir den Ursachen nach, aus denen er dennoch unverheirathet blieb, so finden wir keine zuverlässige, keine ganz befriedigende Antwort. Die unhaltbarste ist jedenfalls die von Vasari noch obendrein als ehrenhaft bezeichnete, daß Raphael die Vermählung mit Maria stets hinausgeschoben, weil ihm angedeutet worden sei, der Papst, der ihm für seine Arbeiten noch große Summen schuldig geblieben, werde ihm dafür und als besondere Anerkennung seiner Mühen und Verdienste den Cardinalshut verleihen. Daß Vasari hier wieder einmal, wie so oft, einem ganz ungegründeten Gerücht zuviel Vertrauen geschenkt, geht schon daraus hervor, daß — nach den vorhandenen Belegen*) — Raphael für alle seine dem Papst geleisteten Dienste pünktlich Bezahlung erhalten; dann aber auch, daß es doch den Verstand Raphael's ungefähr in die gleiche Höhe mit dem nach dem Lorbeer des Capitols lüsternen Baraballo setzen heißt, wenn man ihm zutraut, solche „Andeutungen", für deren Verwirklichung es weder einen ähnlichen

*) Man findet sie vollständig mitgetheilt aus dem „Libro di Mons. Remmo. M. Bernardo da Bibiena etc.: Entrata e uscita di tutti li denari . . per la rev. fabbrica di S. Pietro von 1514—1520." bei Pungileoni a. a. O. p. 162.

Vorgang im Leben der Künstler, noch irgend eine Spur von Gewißheit gab, für glaubwürdig gehalten zu haben.

Andere finden ein anderes, näher liegendes Hinderniß der ehelichen Verbindung Raphael's in seinem bekannten Verhältniß zur s. g. Fornarina. Nach den damaligen Lebensanschauungen lag in einem solchen Verhältniß weder etwas Ungewöhnliches noch Anstößiges. Die Geschichte spricht von der „Geliebten" Raphael's, wie von einer Sevigné oder Pompadour, oder um näher liegende Beispiele anzuführen, von der schönen Morosina des Cardinals Pietro Bembo, oder der Carmosina Bonifazia des Jacopo Sannazaro. Unzweifelhaft war Raphael der Fornarina mit großer Liebe zugethan, so daß sie selbst bei ihm in seinem Hause wohnte, und erst — wie es scheint auf priesterliches Begehr — kurz vor Raphael's Tode daraus entfernt wurde.

Hätte dieses so beharrlich festgehaltene Verhältniß Raphael abgehalten, sein dem Cardinal Bibiena gegebenes Versprechen zu halten, so lag nichts näher und war nichts gewisser, als eine Erkältung der Freundschaft, wo nicht gar ein offenes Zerwürfniß zwischen Beiden. Statt dessen sehen wir sie in ununterbrochenen freundschaftlichen Beziehungen zu einander, die sich noch besonders in Aufträgen einerseits, in Arbeiten und Besorgungen andrerseits kund gaben. Ich will nur an das Badezimmer des Cardinals im Vatican und dessen malerische Ausschmückung durch Raphael erinnern. Und gerade bei dieser Gelegenheit erhalten wir in einem Briefe des Pietro Bembo an den Cardinal da Bibiena vom 25. April 1516 einen zweiten Beweis des durchaus ungetrübten Verhältnisses zwischen Raphael und dem Cardinal. An diesen schreibt Bembo nach einer sehr beweglichen Einleitung: „Die Gefälligkeit die ich von Euch erbitte ist, daß Ihr die Marmorstatuette der Venus, die Euch S. Giangiorgio

Cesarino zum Geschenk gemacht für das neue Badezimmer, und die Raphael von Urbino daselbst nicht aufstellen konnte, mir überlassen möchtet. Ich würde sie sehr hoch halten; sie in meinem Cabinet neben Jupiter und seinen Sohn und ihren Bruder Mercurius stellen; mich täglich mit viel mehr Wohlgefallen daran ergötzen, als Euch bei Euren fortwährenden und endlosen Geschäften möglich wäre; und würde sie aufs treueste bewahren, und allezeit, sobald ihr es begehren würdet, wieder zurückgeben; was nicht geschehen dürfte, sobald sie in andere Hände als in die meinigen käme. O, mein theurer Herr! versagt mir diese Gefälligkeit nicht, und beginnt nicht, Euere königliche, und die Eurer großen Seele würdige Gewohnheit, keine Bitte abschlagen zu können, zu verletzen. Mit Recht müßte ich mich unglücklich nennen, wenn Ihr bei mir anfangen würdet geizig zu sein. Sollte ich zu meinem Leidwesen mit dieser meiner Bitte Euch zu verwegen erscheinen: so sagt mir Raphael, den Ihr so sehr liebt, daß er mich bei Euch entschuldigen werde; und hat mich darin bestärkt, daß ich Euch jedenfalls mein Anliegen vortragen solle, was ich denn hiermit gethan habe. Ich denke nun, Ihr laßt Euern Raphael nicht zu Schanden werden!"*)

Bei einer auch nur leisen Verstimmung des Cardinals gegen Raphael hätte Bembo so nicht schreiben können. Auch wissen wir, daß Raphael's Freundschaft zu seinem Gönner sein Leben überdauert und daß er ihn in seinem Testament unter seinen Erben aufgeführt hat.

Die Ursachen der nicht vollzogenen Ehe Raphael's müssen demnach wo anders liegen. Immer freilich sind wir auf Vermuthungen verwiesen und es kommt nur darauf an, sie etwas besser als die vorgenannten zu begründen. Gewiß ist, daß

*) Lettere di M. Bembo. Venezia 1560. I. p. 19.

Maria da Bibiena, wie ihre Grabschrift im Pantheon bezeugt, vor Raphael, und zwar als seine Braut gestorben und daß die Gedenktafel mit dieser Grabschrift ihr auf letztwillige Verfügung Raphael's neben die seinige gesetzt worden; so daß man erkennt, daß er sich auch noch im Tode ihr für verbunden gehalten.

Die Grabschrift lautet in deutscher Uebersetzung: Der Maria Bibiena, der Tochter des Antonius, seiner Braut, die durch den Tod die frohe Hochzeit vereitelte, und noch vor deren Fackeln als Jungfrau gestorben ist, haben Balthasar Turini aus Pescia, Schatzmeister Leo's X. und Jo. Bapt. Branconius aus Aquila päpstlicher Kämmerer nach testamentarischer Verfügung (dieß Denkmal) gesetzt nach Angabe des Hieronymus Vagnini aus Urbino, eines Verwandten Raphael's, der aus seinen Mitteln die Einkünfte dieses Altars vermehrt hat.*)

Leider gibt diese Grabschrift keine Auskunft über die Zeit wann, und in welchem Alter Maria gestorben ist. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie im J. 1514, als ihr Oheim sie dem Freund als künftige Lebensgefährtin angetragen, noch nicht zur Jungfrau erwachsen war. Ebenso führt ihr frühzeitiger Tod auf die Vermuthung hin, daß Kränklichkeit oder körperliche Schwäche die Schuld tragen, daß die Heirath nicht zu Stande gekommen.

---

*) MARIAE. ANTONII. F. BIBIENAE. SPONSAE. EIUS.
QUAE. LAETOS HYMENAEOS. MORTE. PRAEVERTIT.
ET. ANTE. NUPTIALES FACES. VIRGO. EST. ELATA.
BALTASSAR. TURINUS. PISCIENS. LEONI. X. DATAR.
ET JO. BAPT. BRANCONIUS. AQUILAN. A. CUBIC.
B. M. EX. TESTAMENTO. POSUERUNT.
CURANTE. HIERONYMO. VAGNINO. URBINATI.
RAPHAELI. PROPINQUO.
QUI. DOTEM. QUOQUE. HUIUS. SACELLI.
SUA PECUNIA AUXIT.

Hatte Raphael für seine architektonischen Studien Unterweisung beim Vitruv gesucht, (wie er in dem mitgetheilten Briefe an den Grafen B. Castiglione sagt:) so war er bei seiner Aufnahme der Ruinen Roms, die ihn gegen Ende seines Lebens besonders beschäftigte, noch viel bestimmter an diesen Schriftsteller gewiesen. Der Brief an P. Leo vom J. 1519 hat uns gezeigt, mit welchem Feuereifer er sich der Aufgabe unterzogen; aber die ungenügende Kenntniß des Lateinischen hinderte ihn an der freien und leichten Benutzung des ihm so wichtigen Autors. Da kam es ihm ganz erwünscht, daß in Rom ein tüchtiger und gewissenhafter Gelehrter, insbesondere Sprachenkenner lebte, Marco Fabio Calvo aus Ravenna, der bereits in den Jahren 1510 bis 1515 im Auftrag von Giulio de' Medici (nachmals Clemens VII.) die Werke des Hippokrates ins Lateinische übersetzt hatte, und der sich gern herbeiließ, für ihn die Bücher des Vitruvius über Baukunst ins Italienische zu übertragen. Das Ms. dieser Uebersetzung, ein starker Band, 273 Blätter in groß Octav, trefflich in rothes Leder gebunden, ist aus Raphael's Nachlaß durch viele Hände gegangen und zuletzt aus der kurfürstlich Pfalzbayrischen Bibliothek in die Hof- und Staats-Bibliothek von München gekommen. Auf dem letzten Blatte dieser Handschrift steht (von derselben Hand) die Nachricht, daß Marco Fabio Calvo aus Ravenna in Rom das Buch im Hause Raphael's von Urbino und auf dessen Antrieb aus dem Lateinischen ins Italienische übersetzt habe.*) Im Buche selbst sieht man hie und da einige Randbemerkungen von Ra-

---

*) „Fine del libro di Vitruvio Architecto, tradocto di Latino in lingua et sermone proprio et volgare da Marco Fabio Calvo ravenate in Roma in casa di Raphaello de Giovanni di Sancte da Urbino et a sua istanzia.

phael's Hand, die nicht gerade von Belang, wohl aber ein Beleg sind, daß er dasselbe mit Aufmerksamkeit gelesen und benutzt habe.*)

Aus dem Umstand, daß der gelehrte Mann die Uebersetzung „im Hause Raphael's" gemacht, dürfen wir wohl mit Recht auf ein besonders nahes und freundschaftliches Verhältniß zwischen Beiden schließen. Das wird uns auch von einer andern Seite her bestätigt. Es hat sich ein Brief des päpstlichen Protonotarius, Caelio Calcagnini an den deutschen Mathematiker Jacob Ziegler erhalten, der außer den Nachrichten über M. F. Calvo auch ein wahres Loblied auf Raphael enthält, und damit für uns von ganz besonders hohem Werthe ist.

In diesem Briefe**) steht.

„Fabius, der Ravennate, ist ein Greis von stoischer Rechtschaffenheit, ein Mann von dem man nicht weiß, soll man seine Leutseligkeit, oder seine Gelehrsamkeit höher schätzen. Durch ihn spricht nun der ganze Hippokrates in klarem Latein zu uns und hat alle seine alten Sprachfehler abgelegt. Was sich bei aller Welt am seltensten findet, das hat dieser geradezu heilige Mensch eigenthümlich: er verachtet das Geld derart, daß er es, wenn es ihm angeboten wird, zurückweist, es sei denn daß die äußerste Noth ihn zur Annahme zwinge. Er hat zwar vom Papst Leo eine monatliche Unterstützung, aber er vertheilt sie an Freunde und Verwandte. Er fristet sein Leben nach Pythagoräer Weise mit Rüben und Lattich, in einem Loch, das Du das Faß des

---

*) Diese Randbemerkungen hat Passavant a. a. O. I. 243 mitgetheilt; wobei nur einige Druck- oder Abschreibfehler zu berichtigen sind, z. B. auf Bl. 93b. für ed cose deservano l. e cose che servano.

**) Caelii Calcagnini Protonotarii apostolici opera aliquot. Basileae 1554. p. 100. — Caelii Calcagnini epistolae crit. et fam. Amberg 1618. VII. ep. 27. p. 225. Der Brief ist nach des Calcagnini Rückkehr aus Ungarn nach Rom im J. 1519 geschrieben.

Diogenes nennen könntest, ununterbrochen seinen Studien sich widmend, und darin ersterbend; ja in der That ersterbend, wie sich denn der achtzigjährige Greis eine schwere und gefährliche Krankheit zugezogen hat. Diesen Mann ernährt und versorgt gleich einem Kinde der sehr reiche und bei dem Papst höchst beliebte Raphael von Urbino, ein junger Mann von größter Herzensgüte und bewundernswürdigem Genie. Herrliche Eigenschaften zeichnen ihn aus; er ist unstreitig der vorzüglichste aller Maler, man mag ihn nach der Theorie oder nach der Praxis beurtheilen. Als Architekt aber ist er so erfindungsreich, daß er Dinge ersinnt und ausführt, welche die geschicktesten Künstler vollbringen zu können verzweifelt haben. Ich nehme den Vitruvius aus, den er nicht allein anführt, sondern auch mit unwidersprechlichen Gründen vertheidigt, oder auch tadelt; und zwar so mild, daß alle Mißgunst fern ist von diesem Tadel. Nun aber führt er ein bewundernswürdiges und der Nachwelt kaum glaubliches Werk aus: (ich will jetzt nicht von der vaticanischen Basilica, deren oberster Architekt er ist, sprechen;) er zeigt uns Rom — wenigstens großentheils — in seiner alten Gestalt, Größe und symmetrischen Anordnung, hergestellt. Denn nachdem er hohe Berge abgetragen und tiefe Fundamente ausgegraben, und die Beschreibungen und Ansichten alter Schriftsteller zu Rathe gezogen, hat er den Papst Leo und alle Bürger Roms zu einer solchen Bewunderung hingerissen, daß alle Welt glaubte, ein Gott sei vom Himmel niedergestiegen, um die ewige Stadt in ihrer alten Herrlichkeit wieder aufzurichten. Dabei ist er soweit entfernt, sich etwas einzubilden, daß er vielmehr sich Jedermann zuvorkommend und freundlich erweist, und keiner Mahnung oder Besprechung ausweicht; ja, daß niemand lieber die eignen Erklärungen angezweifelt oder in Untersuchung gezogen sieht, als er; und daß ihm belehrt zu werden oder zu

belehren der Lohn des Lebens scheint. Dieser nun verehrt und pflegt den Fabius wie seinen Lehrer und Vater; ihm theilt er alles mit und folgt seinem Rath in allen Stücken."

Bei ungewöhnlichen Menschen kündigt sich das Nahen des Todes, wenn auch verhüllt, schon aus der Ferne an und erfüllt ihre Seele mit Gedanken, die sie sanft vom Erdenleben abzulösen scheinen. So bereitete sich Mozart in seinen letzten Lebenstagen mit seinem Requiem die eigne Todtenfeier! So ging Herder unbewußt und doch nicht ohne Vorgefühl dem Tod entgegen, indem er (für das X. Stück der Adrastea, über nordische Mythologie) seine letzten Worte niederschrieb:

In neue Gegenden entrückt
 Schaut mein begeistertes Aug' umher
Den Abglanz höherer Gottheit, ihre Welt.
Und diese Himmel — ihr Gezelt!
Mein schwacher Geist, in Staub gebeugt,
Faßt ihre Wunder nicht — und schweigt.

Jean Paul unterbrach seinen auf viele Bände angelegten humoristischen Roman, den „Komet", und seine kaum begonnene Selberlebensbeschreibung, um in der „Selina" für den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele die sicherste Bürgschaft zu gewinnen und zu geben. So malte Raphael an der „Transfiguration," diesem Sinnbild der vom Irdischen entkleideten, vergeistigten Menschennatur, als mit leisen Schritten der Tod sich nahte und auch seine Seele vom Körper trennte. Am Charfreitag 1520, an demselben Tage, an welchem er vor 37 Jahren das Licht der Welt erblickt hatte, schloß Raphael für immer die Augen, zum unendlichen Schmerz der Mit- und der Nachwelt, die sich — nach gewöhnlicher Berechnung des menschlichen Lebens — noch zu vielen Gaben aus dem Füllhorn dieses reichen Geistes berechtigt glauben konnten.

Es wird erzählt, daß am Tage vorher in den vom Papst bewohnten Gemächern plötzlich Gefahr drohende Risse sich gezeigt, so daß Se. Heiligkeit nebst dem Hofstaat ohne Verzug den Palast zu verlassen für gut befunden; ein Umstand, der von Vielen als eine Vorbedeutung von Raphael's Tod angesehen worden; was ich nicht unterlassen will für diejenigen mitzutheilen, die geneigt sind, an Prophetengaben auch in den Steinen zu glauben.

Die Trauer über diesen unersetzlichen Verlust war allgemein; vom Vatican bis nach Paris und in die Nordlande erklang die Klage und Vasari sagt ganz richtig: „Wohl konnte beim Tode dieses edlen Künstlers auch die Malerei sterben; denn als er die Augen schloß, blieb sie fast blind zurück!" Allen kam die Schmerzensbotschaft unerwartet. Kaum daß man mit Besorgniß von seiner Erkrankung gehört, erfuhr man auch schon deren traurigen Ausgang: ein Krankenlager von nur zwei Wochen hatte hingereicht, die Auflösung der Bande zwischen Geist und Körper zu vollenden.*)

In den Schmerz über den ungeheuern Verlust drängte sich die Frage nach den Ursachen des Todes in so frühem Alter; und wenn es wahr ist, was Vasari berichtet, daß die Aerzte durch Aderlaß ihn geschwächt und so durch Entkräftung das Ende herbeigeführt haben, so kommt zu der Klage über die rauhe Hand des unerbittlichen Todes noch der Jammer über die Unwissenheit derer, die sein Zerstörungs-Werk förderten, indem sie es zu verhindern glaubten.

Und doch! wie nahe lagen die Ursachen des so sehr frühzeitigen Lebensendes! Muß es nicht schon beim Anblick seines

---

*) In einem Briefe Pauluzzi's, des Gesandten des Herzogs von Ferrara in Rom, an seinen Fürsten, sind sogar nur „acht Tage eines ununterbrochenen hitzigen Fiebers" angegeben. S. Gazette des beaux Arts. T. XIV. p. 454.

Selbstbildnisses vom J. 1508 uns drohend sich ankündigen? ist nicht dieser ungewöhnlich lange Hals, dieser feine Knochenbau, diese Schwermuth im Auge ein Wetterzeichen des abgekürzten Erdendaseins? Und vergleicht man mit einem so zarten Körperbau, wie er ihm eigen war, die Ausdauer die er ihm zugemuthet zur Lösung der vielen großen und mannichfaltigen Aufgaben, dieses ununterbrochene, Nerven aufreizende und aufreibende Arbeiten der Phantasie: so wird man sich eher wundern müssen, daß seine Kräfte so weit, als daß sie nicht weiter gereicht haben. Man überschaue nur, abgesehen selbst von seinen architektonischen Aufgaben, seine malerischen Leistungen der drei letzten Jahre, seine Fresken und Oelbilder, seine Entwürfe, Zeichnungen, (für den Kupferstich, wie für Gemälde), Cartons, Entwürfe aller Art und Studien für die Ausführung; die vielen Bildnisse und ihre sorgfältige Vollendung. Dazu kommen nun noch die ganz unleugbaren Gefahren, denen er sich bei dem Ausgraben der Ruinen, beim Zeichnen und Malen derselben in den ungesundesten Stadttheilen Roms ausgesetzt hatte, in denen selbst viel stärkere Naturen von jeher Fieber und Tod sich geholt haben. So brauchen wir nicht nach fernliegenden Ursachen zu forschen, oder gar wie selbst Vasari — nach den leichtsinnigen Angaben des Simone Fornari aus Reggio in seinen „Osservazioni sopra il Furioso dell' Ariosto“ vom J. 1549 — gethan, unrühmliche vorauszusetzen, um die Macht zu erkennen, die dem beglückenden Wirken Raphael's auf Erden ein Ziel gesetzt hat.

Ein schriftliches Testament Raphael's hat sich ungeachtet der gründlichsten Nachforschungen nirgend vorgefunden, obschon die Grabschrift seiner Braut ausdrücklich darauf hinweist und Vasari mit großer Bestimmtheit davon redet und den Kanzlei-Präsidenten Balthasar Turini von Pescia als Executor bezeichnet; und selbst Tiberino angibt, daß nach den Kirchenbüchern

dasselbe durch den Notar Andrea Gabrielli sei angefertigt worden. Wahrscheinlich ist, daß er seinen letzten Willen nur mündlich seinen nächsten Freunden kund gegeben und mit Vollziehung desselben den Kanzlei-Präsidenten Balth. Turini und den Kämmerer Branconio aus Aquila beauftragt habe. Danach vertheilte er seine Zeichnungen und seinen ganzen künstlerischen Nachlaß, sowie den Auftrag, seine angefangenen Arbeiten zu vollenden, an seine Schüler, namentlich an Giulio Romano und Francesco Penni. 1000 Scudi bestimmte er für den Ankauf eines Hauses in Rom, und die Renten desselben für Seelenmessen zu seinem ewigen Heil; eine Summe, die später noch durch den Caplan, der die erste dieser Messen für ihn gelesen, D. Girolamo Vagnini, einen Verwandten Raphael's, vermehrt und auf 80 Ducaten gebracht worden ist*), was allerdings nicht hat verhindern können, daß im 18. Jahrhundert die Einkünfte aus dem Hause sich bis auf wenige Scudi vermindert haben.

---

*) Ueber das baare Vermögen in Raphael's Verlassenschaft entspann sich alsbald ein Streit unter den Verwandten in Urbino, der erst gegen Ende des Jahres durch Vermittelung des Präsidenten Balth. Turini und des Kämmerers Branconio durch einen Vergleich geschlichtet wurde, nach welchem 1000 Golddücaten unter sie vertheilt wurden. (S. Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbino scritta dal Principe D. Pietro Odescalchi etc., mit Anmerkungen von Pietro Ercole Visconti. Roma 1837.) Da in dem darüber aufgenommenen Document kein ganz naher Verwandter, am wenigsten ein Bruder von Raphael aufgeführt ist, so muß die von Gaye (im Carteggio II. 149) mitgetheilte Nachricht von einem solchen, wie er sie in einem Briefe von Goro Gheri an Benedetto Buondelmonte vom 7. April 1519 gefunden, welchem Raphael eine Pfründe zu verschaffen gesucht, auf irgend einer Verwechslung beruhen; vielleicht mit dem „D. Jeronimo fratello cugino del ... Raffaello", durch welchen der Graf Castiglione die Copie eines Briefes von Raphael über die Villa des Monte Mario (s. S. 211) an den Herzog von Urbino schickt. (Pungileoni a. a. O. p. 181. Die genaue Theilung der Immobilien Raphael's unter seine Verwandten findet man ebendas. p. 276.)

Sein Wohnhaus in der Via del Borgo, dessen Erbauung ihm 3000 Duc. gekostet, vermachte er seinem väterlichen Freunde, dem Cardinal Bernardo Dovizio da Bibiena, der es inzwischen nie bezogen hat, da er kurz nach Raphael in seiner Wohnung im Vatican starb.

Nachdem er seine irdischen Angelegenheiten noch geordnet, wendete er sich an die Tröstungen der Kirche für die Stunde des Scheidens, beichtete reuig seine Sünden und starb; „und wie sein Geist die Erde verschönte, sagt Vasari, ist zu glauben, daß seine Seele den Himmel schmückt. In dem Saale, worin er zuletzt arbeitete, stand der Sarg mit seiner Leiche, ihm zu Häupten das Bild von Christi Verklärung. Sein Körper empfing ein ehrenvolles Begräbniß, wie es einem so edeln Geiste geziemte; denn es war kein Künstler in Rom, der ihn nicht schmerzlich beweinte und zu Grabe geleitete. Viele Trauer brachte sein Tod dem ganzen päpstlichen Hofe und der Papst hatte ihn so sehr geliebt, daß sein Verlust ihn bitterlich weinen machte.“ — „Glücklicher und seliger Geist! — fügt Vasari zu dem hier gegebenen Bericht hinzu, — gerne redet ein Jeder von dir, feiert deine Thaten und bewundert jede Zeichnung, die du hinterlassen hast! — Uns, die wir noch leben, steht es zu, die gute und vollkommene Weise nachzuahmen, welche er uns zum Vorbild gegeben hat, sein Andenken dankbar im Herzen zu bewahren, wie unsre Pflicht und seine Verdienste es fordern, und durch Wort und Rede ihm ein ehrenvolles Gedächtniß zu stiften! Er war es, der alle Mittel der Kunst vereint zu einem Grade der Vollkommenheit brachte, die man kaum erreicht zu sehen hoffen durfte, und kein Geist achte für möglich, daß er ihn je übertreffen könne!“ — „Und — fährt Vasari fort — außer der Wohlthat, die er der Kunst als ihr wahrster Freund erwies, lehrte er uns durch sein Leben, wie man im Umgang

mit den Großen der Welt, wie mit Menschen mittleren Standes, und wie mit ganz geringen Leuten sich benehmen müsse. Auch halte ich unter seinen seltnen Gaben eine so wunderbar, daß sie Jedermann in Staunen versetzen muß: die nehmlich, daß der Himmel ihm die Kraft verlieh, in Künstler-Kreisen hervorzurufen, was — wie es scheint — gegen ihre Natur streitet. Denn Alle, nicht nur die geringen, sondern auch solche, die den Anspruch machen, groß zu sein, waren einig, sobald sie in Gesellschaft Raphael's arbeiteten; jede üble Laune schwand, wenn sie ihn sahen; jeder niedrige, gemeine Gedanke war aus ihrer Seele verscheucht! Eine solche Uebereinstimmung herrschte zu keiner Zeit, als in der seinigen. Das kam daher, daß Alle durch seine Freundlichkeit, durch seine Kunst und mehr noch durch die Macht seiner schönen Natur sich überwunden fühlten, die so anmuthvoll und liebreich war, daß nicht nur die Menschen, sondern selbst die Thiere davon angezogen wurden. — Wohl konntest du, o Kunst der Malerei, dich damals glücklich preisen; denn dir gehörte ein Meister an, dessen Trefflichkeit und edle Sitte dich zum Himmel erhoben! Gesegnet konntest du dich nennen, seit das Vorbild eines solchen Mannes deine Jünger gelehrt hat, wie man leben müsse, und was es werth sei, Kunst und Tugend zu vereinen. In Raphael verbunden besiegten sie die Macht Julius II. und erweckten die Großmuth Leo's X.; denn beide mit der höchsten Würde bekleidete Fürsten erwählten ihn zum Freund und übten gegen ihn eine Freigebigkeit und Gnade, die ihm die Mittel gewährten, sich selbst und der Kunst hohe Ehren zu erwerben. — Glückselig kann man auch jene nennen, die in seinem Dienst gearbeitet; denn alle, die ihm nachstrebten, gelangten zu ehrenvollem Ziel. Wer in der Kunst nach ihm sich bildet, wird von der Welt geehrt,

und wer in Sitten ihm zu gleichen sucht, wird im Himmel belohnt!"*)

Soweit Vasari! und seine Worte fallen doppelt in's Gewicht, da er als unbedingter Verehrer Michel Angelo's sein Lob Raphael's eher zu mäßigen, als zu übertreiben geneigt sein konnte.

Zur Grabesstätte hatte sich Raphael eine Capelle im Pantheon auserlesen und neu mit Marmor bekleiden lassen. Auch hatte er eine Summe hinterlegt für eine Statue, die einer seiner Freunde, Lorenzetto, (dem der den Jonas in der Capelle Chigi in S. Maria del popolo ausgeführt,) fertigen und die über seinem Grabe aufgestellt werden sollte. Er hatte dafür — sei es im Hinblick auf das Lieblingsthema seiner Kunst, sei es mit Beziehung auf den Namen seiner Braut, Maria da Bibiena, (schwerlich wohl, wie Einige glauben, um sich damit den Schutz und die Fürsprache der Himmelskönigin zu gewinnen,) die Heilige Jungfrau mit dem Jesuskind gewählt; und noch jetzt zeigt die — leider nicht ganz in Raphael's Geist geformte — Statue dem in den Tempel Eintretenden schon von Weitem die Stelle des theuern Grabes. Näher tretend aber liest er die vom Cardinal P. Bembo verfaßte Inschrift, die in deutscher Uebersetzung also lautet:

Gott dem Allgütigen, Allmächtigen! Raphael Santi, dem Sohne Giovanni's des Urbinaten, dem ausgezeichnetsten Maler und Nebenbuhler der Alten, bei dessen beinahe athmenden Gestalten, wenn Du sie betrachtest, das Bündniß zwischen Natur und Kunst Du leicht erkannt haben wirst. Er mehrte durch seine Werke der Malerei und Baukunst den Ruhm der Päpste

---

*) Vasari, D. A. III, 1. S. 248 ff.

Julius II. und Leo X. Er lebte vollkommen vollkommene 37 Jahre; und hörte an dem Tage, an dem er geboren, zu leben auf, am 7. April 1520.

Hier liegt Raphael, den die Natur, die mächt'ge, gefürchtet,
Daß er sie lebend besieg', und daß sie stürbe mit ihm.*)

---

*) D.O.M.
RAPHAELI SANCTIO JOAN. F. URBINATI PICTORI EMINENTISS.
VETERUMQUE EMULO
CUIUS SPIRANTEIS PROPE IMAGINEIS
SI CONTEMPLERE
NATURAE ATQUE ARTIS FOEDUS
FACILE INSPEXERIS.
JULII II ET LEONIS X PONTT. MAXX.
PICTURAE ET ARCHITECT. OPERIBUS
GLORIAM AUXIT.
VIXIT AN. XXXVII. INTEGER INTEGROS
QUO DIE NATUS EST, EO ESSE DESIIT
VII. ID. APRIL. MDXX.
ILLE HIC EST RAPHAEL, TIMUIT QUO SOSPITE VINCI
RERUM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI.

Bildnisse Raphael's aus seiner Zeit.

Wie man von den „Werken Raphael's" eine nicht unbeträchtliche Anzahl als fraglich und als angeblich bezeichnen muß, so gebührt auch manchen von seinen „Bildnissen" dieselbe Benennung. Passavant's Annahme eines von Raphael's Vater gemalten Bildnisses seines 2—3 jährigen Söhnchens auf einem Altarbild im Berliner Museum mußte mit der Nachweisung fallen, daß das Bild von Timoteo Viti herrührt. Der Fund des Mr. Dennistoun eines Bildnisses von Raphael aus seinen Knabenjahren trug so deutlich die Spuren eines Betrugs an der Stirn, daß er keinen Glauben fand. Passavant hält an dem Engels-Gesicht auf dem Frescogemälde Giovanni's in Cagli als dem Bildniß des neunjährigen Raphael fest, wegen der großen Aehnlichkeit mit dem Bildniß eines zwölfjährigen Knaben von der Hand des Timoteo Viti in der Galerie Borghese zu Rom, den er für Raphael in seinem 12. Jahre hält; ohne zu bedenken, daß er hier eine Annahme auf eine andere stützt, die ebenso wenig Grund hat, da die plumpen und ausdrucklosen Züge dieses Knaben nicht von fern an Raphael erinnern.

Dagegen hat die Zeichnung eines nach einem etwa funfzehnjährigen Knaben, ehedem im Besitz des Hrn. Jeremias Harmann, nun in der Sammlung zu Oxford (lith. von Zöllner, im Atlas zu Passavant's „Rafael") ganz den Charakter eines Selbstbildnisses.

In dem Frescobild Pinturicchio's „das Begräbniß der h. Katharina" in der Libreria des Domes von Siena, ist Raphael als Leidtragender, mit einer Kerze in der Hand, in ganzer Figur neben Pinturicchio abgebildet. (I. 168.) Gest. von Cappes in Passavant's „Rafael" III. 9. Am zuverlässigsten ist das Selbstbildniß in der Galerie der Uffizi zu Florenz, nach welchem unser Titelkupfer gefertigt ist. – Es ist gestochen von G. M. Preisler 1741 — Jac. Frey — Ant. Morghen — S. Coigny — F. Müller — V. Biondi — F. Forster, 1836 — L. Gruner.

Um 1509 hat sich Raphael, wie man annimmt, für Fr. Francia gemalt. (Vgl. I. 211.) Dieß Bildniß, von dem eine nähere Kunde nicht vorhanden, ward von Vielen für ein und dasselbe gehalten mit dem Bildniß eines jungen Mannes von etwa 26 Jahren, das ehedem im Besitz des Fürsten Adam Czartoryski in Petersburg, alsdann des Hrn. Samuel Woodburn in London war. Den Kopf mit langem Haar bedeckt ein Barrett, der rechte Arm liegt auf einem Tisch, die linke Hand hält das Pelzkleid auf der Brust zusammen. In der Gemäldesammlung zu Stuttgart ist eine alte Copie. — Gest. von Paulus Pontius — Ant. Gramignani — G. W. Knorr in Nürnberg. —

In der „Schule von Athen" hat sich Raphael (also etwa 27 J. alt) neben Perugino gemalt. (I. 303.) — Gest. in der Größe des Originals von P. Fidanza — Riepenhausen — Lith. von Piloty.

Im Gemälde von Lucas der die Madonna malt (II. 244) ist Raphael als Zuschauer abgebildet etwa 33 J. alt. — Gest. von C. Bloemert — S. Langlois — Piccioni.

Ein Selbstbildniß, im Alter von etwa 30 J. Zeichnung im Kloster von Monte Cassino. (Fragment und sehr beschädigt.) Unten auf dem Blatte steht: R. S. V. fatto da se stesso; auf der Rückseite: Ritratto di Raffaele. Mano propria.

Raphael in seinem Studium, etwa 35 J. alt, mit etwas Bart. — Gest. v. M. Antonio.

Raphael a fresco von Giulio Romano in der Villa Lante in Rom.

Der Kopf mit etwas Brust, gest. von Giul. Bonasone.

Chronologisches Verzeichniß der ausgeführten Werke Raphael's von 1513—1520.

Bei vielen der Werke läßt sich die Entstehungszeit nur ungefähr angeben; auch fällt Beginn und Beendigung nicht immer in dasselbe Jahr.

1519. 1520.

Verzeichniß

der verloren gegangenen oder bis jetzt noch nicht aufgefundenen Werke Raphael's.

1. **Die Krönung des H. Nicolaus von Tolentino**, ehedem bei den Augustinern zu Città di Castello 1499. I. S. 157.

2. **Die Anbetung der Hirten**, für Giov. Bentivoglio um 1506. I. S. 211.

NB. Frau v. Humboldt sah 1809 in S. Ildenfonso in Spanien, im Zimmer der Infantin Maria ein Bild Raphael's, das nach ihrer Beschreibung (Programm zur Jenaer Literaturzeitung 1809. VIII) das vermißte Bild sein könnte. Es ist aber auch spurlos verschwunden.)

3. **Die Verkündigung**, ursprünglich im Besitz von Achille Grassi. I. 211. (Passavant II. 388.)

4. **Zwei kleine Madonnenbilder**, für den Herzog Guidobaldo von Urbino 1506 gemalt. I. S. 213. (Passavant II. 58. III. 93.)

5. **Die Bildnisse der Herzöge Federico und Guidobaldo von Urbino**, von denen wenigstens das letztere beglaubigt ist (I. S. 213); ferner der Gemahlin Guidobaldo's Elisabeth Gonzaga (I. 213).

6. **Die Madonna mit der Nelke**. Das Original ist verschwunden. Von alten Copien zählt Passavant 13 auf (a. a. O. II. 79. III. 99).

7. **Die Madonna mit dem schlafenden Christkind** existirt gleichfalls nur noch in Copien aus alter Zeit, von denen Passavant (a. a. O. II. 82. III. 99.) 10 aufführt. „Den Originalcarton aber bewahrt die Florentiner Akademie". (Passavant ebendas.)

8. **Bildniß des Parmesano**, Favoriten von Papst Julius II. (Passavant II. 120.)

9. Deßgleichen des **Marchese Federigo von Mantua**. (Ebendas. 121.)

10. Deßgleichen **von sich selbst**, in einem Alter von etwa 25 Jahren; also vielleicht das dem Fr. Francia versprochene. Es ist freilich ungewiß; allein der Katalog der Gemäldegalerie in Modena von 1744 führt es auf mit der Bemerkung „si e perduto." (Passavant II. 122.)

11. **Die Madonna di Loreto.** (Passavant (II. 126. III. 112. 182.) zählt 23 Copien auf, die größtentheils Anspruch machen, das Original zu sein. Es sind neuerdings noch mehre hinzugekommen, von denen ich nur die bei Hrn. Tortella in Verona, die Hr. Prof. Blaas in Wien für das Original erklärt hat, und eine zweite bei Herrn Pfau in Kyburg in der Schweiz erwähne.

12. **Das Bildniß des Giuliano de' Medici.** II. S. 20.

13. Deßgleichen des **Lorenzo de' Medici.** II. S. 234.

14. **Die Geburt Christi,** ursprünglich im Besitz der Grafen von Canossa in Verona. Auch die Copien von Taddeo Zuccheri und von Paolo Veronese sind verschwunden; und nicht einmal ein Kupferstich existirt davon. II. S. 22. (Passavant II. 185. III. 124.)

15. **Die Krönung Mariä,** ein Teppich für den Altar der Sixtinischen Capelle, aus der Zeit der Apostelgeschichte.

16. **Das Bildniß des Antonio Tebaldeo.** II. S. 20. (Passavant II. 290. III. 132.)

17. **Die Bildnisse von Navagero und Beazzano;** nur in Copien vorhanden. II. 20. (Passavant III. 132.)

18. **Der H. Hieronymus.** (Passavant II. 417.)

Verzeichniß

derjenigen Gemälde, die nach meiner Ansicht Raphael mit Unrecht zugeschrieben werden; sowie derjenigen, von denen ich eine bestimmte Kenntniß nicht habe.

Im voraus verzichte ich darauf, ein vollständiges Verzeichniß der unter die Ueberschrift fallenden Gemälde zu geben. Die Freude, an irgend ein werthvolles, oder selbst werthloses Kunstwerk den Namen des großen Urbinaten heften zu können, hat von jeher Sammler, Kunstliebhaber und Kunsthändler verleitet, die Zahl von Raphael's Werken ins Ungemessene zu vergrößern. Passavant hat sich die Mühe gegeben, eine lange Reihe solcher ganz entschieden ungerechtfertigter Angaben zu verzeichnen, ohne damit die Grenze haben erreichen zu wollen.*) Er sondert sie von jenen, dem Raphael zugeschriebenen Werken, für deren Aechtheit Gründe, wenn auch oft unzureichende vorhanden sind. Ich habe eine Anzahl der letztern, die er nur als „dem Raphael zugeschriebene Gemälde" bezeichnet, mit den anerkannten und unbezweifelten zugleich aufgeführt, wenn ich die Composition für sein Werk, die Ausführung ihm nicht gänzlich fremd erachten mußte, gesetzt auch sie ließe manches, selbst vieles zu wünschen übrig; wie z. B. die Madonna dell' Impannata, die Ruhe in Aegypten, die Madonna del Passeggio, — mit den Candelabern, — della Tenda — in den Ruinen ꝛc. ꝛc. Müßte ich nicht im entgegengesetzten Fall auch einen Theil der Stanzen, die Loggien, die Farnesina und wie vieles Andere mit Stillschweigen übergehen! Denn wie Vieles ist hier Schüler- und Gehülfen-Arbeit!

---

*) Allein von Madonnen und Heiligen Familien der Art zählt er 42 auf, beschreibt sie und gibt an, wo sie zu finden sind.

Anders verhält es sich mit einer Anzahl von Bildern, die von Kennern für Arbeiten Raphael's erklärt werden und die ich dennoch, wo ich nicht zustimmen kann, in dieses Verzeichniß aufzunehmen mich bestimmt sehe. — Bei einigen Bildern, über deren Ursprung ich selbst ungewiß bin, die mir aber Raphael's nicht unwürdig erscheinen, habe ich mich vorkommenden Falls im Texte ausgesprochen, auch im chronologischen Verzeichniß ein Fragezeichen beigefügt.

1. **Die Auferstehung Christi**, das kleine Bildchen in der Pinakothek zu München; das große im Vatican. I. S. 153. (Nach Passavant II. 5. ist das letztre wegen seiner sorgfältigen Ausführung bei noch schwacher Zeichnung dem Raphael zuzuschreiben; ähnlich urtheilen Crowe und Cavalcaselle III. 219. Dagegen sprechen sie die beiden kleinen Bildchen in der Pinakothek zu München — Taufe und Auferstehung — ohne eine Unterscheidung zu machen, dem Perugino zu.

2. **Die Anbetung der Könige** in der Gemäldegalerie zu Kopenhagen, nach v. Rumohr von Raphael; (nach Passavant III. 84. Copie), mir unbekannt.

3. **Die HH. Magdalena und Katharina** aus der Sammlung Camuccini in Rom (erklärt auch Passavant II. 15. für eine Arbeit Perugino's); Crowe und Cavalcaselle III. 220. (die aber anstatt der Magdalena die Maria von Aegypten setzen) erkennen darin aus denselben Gründen, wie bei der Auferstehung, die noch ungeübte aber vielversprechende Hand Raphael's.

4. **Das Opfer Cain und Abel's** (Passavant II. 16.) ist mir gänzlich unbekannt.

5. **Die Anbetung der Könige** im Museum zu Berlin aus dem Hause Ancajani, als ein Werk Raphael's um 6000 Sc. gekauft, ist von der Hand des Spagna. I. S. 147. (Crowe und Cavalcaselle III. 304.)

6. **Die Geburt Christi** in der Gemäldesammlung des Vatican, angeblich von Perugino, Pinturicchio und Raphael, ist erwiesener Maßen von Lo Spagna I. S. 147. (Crowe und Cavalcaselle III. 304.)

7. **Das Abendmahl in S. Onofrio** I. S. 187. — (Crowe und Cavalcaselle III. 335 und 351 schreiben es dem Gerino da Pistoja zu, und erklären den Styl desselben als eine Mischung von Perugino's, Pinturicchio's und Raphael's Weise. S. 248 lassen sie die Wahl zwischen Manni, Eusebio und Gerino.)

8. **Madonna mit SS. Hieronymus und Franciscus** im Berliner Museum. I. 168. (Passavant II. 19.)

9. **Brustbild eines Jünglings** in der Galerie zu Kensington (Passavant II. 26.), mir unbekannt.

10. 11. 12. **Christus mit den Wundmalen auf einem Sarkophag; S. Ludovicus, S. Herculanus**; im Berliner Museum; I. S. 168. (nach

v. Rumohr von Raphael; No. 9. nach Crowe und Cavalcaselle a. a. O. III. S. 305 von Lo Spagna.)

13. **Der H. Sebastian** aus der Sammlung des Grafen Gugl. Lochis in Bergamo in das dortige öffentliche Museum übergegangen; (nach Passavant II. 23. von Raphael aus der Zeit des Sposalizio.) Ich halte das Bild für eine Arbeit, und zwar für eine frühere und sehr vorzügliche, des Perugino.

14. Der entschiedene Widerspruch, in welchem ich mich bei No. 13. mit dem Urtheil von Passavant befinde, läßt mich auch zweifeln, ob ich ihm zustimmen kann in Betreff des **segnenden Christus mit Dornenkrone und Wundmalen**, ehedem im Besitz des Grafen P. Tosi, j. in der öffentlichen Galerie zu Brescia, gestochen von L. Gruner 1835, einem Gemälde, das ich nicht aus eigner Anschauung kenne. (Passavant II. 45.)

15. **Der jugendliche Kopf a fresco** aus der Capelle zu S. Severo in Perugia in der Pinakothek zu München. I. S. 191. (Passavant II. 45.)

16. **Zwei Karthäuser** aus dem Kloster Vallombrosa in der Akademie zu Florenz. Passavant II. 66 ist so fest überzeugt, daß Raphael sie gemalt, daß er ihn sogar zu ihrer Ausführung über Vallombrosa reisen läßt. Ich halte sie ganz unzweifelhaft für Gemälde von Perugino, und weiß auch, daß derselben Meinung Viele sind; u. A. Crowe und Cavalcaselle III. S. 194.

17. **Das weibliche Bildniß** im Palazzo Pitti zu Florenz II. S. 233. (Passavant II. 336.)

18. **Der H. Lucas, die Madonna malend,** in der Accademia di S. Luca in Rom; II. S. 244.

19. **Mariä Himmelfahrt mit Heiligen** aus dem Dom zu Pisa, in England, mir gänzlich unbekannt. (Passavant II. 414 hält es mit Waagen, Kunstwerke und Künstler in England II. 3 „der Composition nach sicher von Raphael." Crowe und Cavalcaselle III. 540 sehen in diesem Bilde „nichts von Raphael" und schreiben es dem Granacci zu.)

20. **Johannes der Evangelist** auf einem Adler reitend in Marseille; eine Copie im Berliner Museum, die auf Raphael nicht zurückzuführen ist. (Passavant II. 418.)

21. **Maria Magdalena** in Urbino (Pungileoni S. 42. Passavant II. 419.) mir unbekannt.

Alphabetisches Verzeichniß

der **Orte**, an denen **Raphael's ausgeführte Werke** zu finden sind.

London.

In der National-Galery: Des Jünglings Traum (I. 159).
SS. Michael und Raphael (I. 161).
S. Katharina (I. 217).
Bei Lord Ward: Christus am Kreuz aus Città di Castello (I. 158).
Die drei Grazien (I. 210).
Bei Sir Fr. Egerton: Die „schöne heil. Jungfrau", ehedem in der Sutherland-Galery (I. 271). — Die Madonna mit der Fächerpalme (I. 207. 237).
Bei Hrn. Sam. Rogers, jetzt bei **Hrn. Mackintosh,** Madonna aus der Galerie Orleans (I. 271. II. 282).
In der Bridgewater-Galery: Madonna del Passeggio (II. 243. 278).
Bei Hrn. Munro: Madonna mit den Candelabern (II. 281).

Madrid.

Im k. Museo: Madonna mit dem Kind auf dem Lamm (I. 218). Madonna del Pesce (I. 271. 326). — Bildniß Bibiena's (II. 43. 336). Die Kreuztragung (II. 223. 292). Die Heimsuchung (II. 224. 272). Die Perle (II. 225. 262). Die Madonna mit der Rose (II. 243). Die Madonna in den Ruinen (II. 243). Die Madonna unter der Eiche oder das Agnus Dei (II. 275).

Mailand.

In der Brera: Das Sposalizio (I. 170).
In der Ambrosiana: Der Carton zur Schule von Athen.

München.

In der Pinakothek: Taufe Christi, Auferstehung; Predellenbildchen (I. 152). Bildniß eines Jünglings (I. 184). Madonna aus dem Hause Tempi (I. 208. 229). Die H. Familie Canigiani (I. 208. 243). — Bildniß des Bindo Altoviti. (I. 271. 337). — Madonna della Tenda (II. 282).

Neapel.

Im Museo Nazionale: Madonna del divino Amore (I. 271. 325).

Paris.

Im Louvre: S. Michael. S. Georg. (I. 169). — La belle Jardinière (I. 218. 245). Bildniß eines Jünglings (I. 333). Vierge au linge (I. 261. 320). Bildniß des B. Castiglione (II. 21. 170). S. Michael und S. Margareth (II. 268). Die große Heilige Familie (II. 228. 266). Die kleine Heilige Familie (II. 277). Johanna von Arragonien (II. 251)

Parma.

Im Museo: Christus und 4 Heilige (II. 243).

Perugia.

In S. Pietro maggiore: Die Kinder Jesus und Johannes (I. 151). — **Im Pal. Alfani**: Madonna (I. 162). — **Im Pal. Connestabile**: Madonna (I. 162. 227).

In S. Severo: Die Dreieinigkeit (I. 191. 234). Die Anbetung der Könige? (I. 188).

Preßburg (oder Pesth?).

Bei Fürst Esterhazy. Madonna (I. 218).

Rom.

Im Vatican: Die Stanzen (I. 257. 278 ꝛc. II. 9. 60 ꝛc.). — Die Tapeten (II. 47. 80). Die Loggien-Bilder (II. 101). Der Bau der Loggien (II. 201). — Die Peterskirche (II. 11. 198). — Die Badestube des Cardinals da Bibiena (II. 50. 162). — Arazzi della scuola nuova (II. 100).

In der vaticanischen Gemälde-Galerie: Die Krönung Mariä von 1502 (I. 163). Die Predellenbilder zur Grablegung (II. 79). Madonna di Fuligno (I. 261. 321). Die Transfiguration (II. 299). Die Krönung Mariä für die Nonnen von Monte Luce (I. 193).

Im Pal. Sciarra: Der Violinspieler (II. 253).

Im P. Doria: Navagero und Beazzano (II. 168).

In S. Maria della Pace: Propheten und Sibyllen (II. 9. 142).

In S. Maria del Popolo: Die Planeten (II. 153).

In Palazzo Borghese: Die Grablegung (I. 194. II. 75). — Alexander und Roxane (II. 51). Ein männliches Bildniß.

Im Pal. Barberini: Die Fornarina (Margherita) (I. 261. 333).

In der Villa Farnesina: Galatea (II. 20. 125). Amor und Psyche (II. 132).

Im Pal. Torlonia: Bildniß des B. Castiglione? (II. 17).

In S. Agostino: Jesaias (I. 269).

In der Villa Magliana: Das Martyrium der H. Cäcilia (II. 236).

Die Capelle Chigi in S. M. del Popolo (II. 193). Raphael's Wohnhaus (II. 196). — Pal. des Branconio dall' Aquila (II. 208). — Pal. Vidoni (II. 209). — Pal. des Giacomo di Bartolommeo di Brescia (II. 210). — Villa Madama (II. 211).

Turin.

Madonna della Tenda? (II. 282).

Verona.

Bei Hrn. Bernasconi: Anbetung der Könige (?) (I. 164).

Wien.

Im Belvedere:

Madonna im Grünen (I. 207. 236).
Die Ruhe in Aegypten (II. 279).

Alphabetisches Verzeichniß

der Orte, an denen Handzeichnungen Raphael's zu finden sind.

Passavant führt 849 Zeichnungen auf, wobei die nicht gezählt sind, die er für Schüler-Arbeiten oder Copien hält. Es sind großentheils Studien oder Entwürfe; doch auch ausgeführte Blätter fehlen nicht. Sehr häufig sind darunter flüchtige Skizzen von einzelnen Figuren oder Gruppen nach dem Leben, und unter diesen am häufigsten eine Mutter mit ihrem Kind, und spielende Kinder. Die sehr große Zahl der Madonnen Raphael's ließ sich mit Hülfe der Handzeichnungen leicht verzehnfachen; denn unermüdlich im Auffassen der Motive aus der Wirklichkeit war er auch unerschöpflich in immer neuen Compositionen, deren oft 4—5 auf Einem Blatt leicht hingezeichnet sind. — Noch lernt man aus diesen Handzeichnungen, wie oft er denselben Gegenstand in verschiedener Weise bearbeitete; auch wie er einzelne Gruppen oder Figuren besonders durchstudierte. — Doch wird man gerade bei solchen Wiederholungen den Zweifel an der Aechtheit des einen oder andern Blattes schwer unterdrücken. Von großem Interesse wird es aber sein, wenn man die verschiedenen Entwürfe mit den ausgeführten Werken vergleichen kann; was durch photographische Nachbildungen der Handzeichnungen, wie sie bereits von den Sammlungen in Wien, Windsor Castle, Venedig u. a. existieren, sehr erleichtert werden wird.

Amsterdam.

Bei Hrn. **Leembrugge** (die Frauengruppe aus der Grablegung — als Skelette 2c. 2c.)

Berlin.

Im k. Kupferstichcabinet 10 Bl. (Die Berufung der Apostel; Studium zur „Perle;“ Maria und Joseph; eine heilige Familie. Bei Hrn. v. Savigny (Heliodor).

Chatsworth.

In der Sammlung des Herz. von Devonshire: 9 Bl. (Paulus aus dem Opfer zu Lystra; die Entführung der Helena; die H. Katharina; vielleicht auch die ursprüngliche Composition der Anrede Constantin's im Constantinsaal; Studien und Skizzen zu Madonnenbildern.)

Dresden.

Im k. Kupferstichcabinet: 7 Bl. (Der Kindermord, sehr ausgeführte Zeichnung; eine Reitergruppe im Kampf; ein Schüsselrand mit Neptun und Meergottheiten; Madonna ꝛc.)

Düsseldorf.

In der Sammlung der Academie 7 Bl. (ein Studium zu den Bischöfen bei der Krönung Carls d. Gr.; mehre Blätter aus der Jugendzeit ꝛc.)

Florenz.

In der Sammlung der Uffizi 39 Bl. (Moses am Felsenquell, Anbetung des goldnen Kalbes, Joseph und seine Brüder, Skizzen zu den Loggienbildern; der Prophet Daniel für S. M. della Pace in Rom; Johannes der Täufer; die Frauengruppe aus der Kreuztragung; ein Entwurf zur Grablegung; Maria vor dem Grabe Christi; Christus in der Vorhölle; Paulus aus der Predigt in Athen; Maria zur h. Familie Franz I., auch das Christkind dazu; Madonna del Pesce; viele Entwürfe zu Madonnen und H. Familien; S. Georg zu Pferd, einmal mit dem Schwert, ein andermal mit der Lanze; die Befreiung Petri; einzelne Gestalten aus der Disputa, dem Burgbrand ꝛc., eine Zeichnung zu Pinturicchio's Fresken in der Libreria des Doms in Siena; die Pest in Phrygien; eine Anzahl Studien ꝛc.

In der Akademie der Künste der Carton zur Madonna mit dem schlafenden Kinde.

In der Sammlung Corsini der Carton zum Bildniß Julius II.

Frankfurt a. M.

Im Städelschen Kunstinstitut: 10 Bl. Noah nach der Sindflut; — 17 Figuren aus der Disputa; Diogenes aus der Schule von Athen; Kaiser Justinian's Uebergabe der Pandecten, und die Uebergabe der Decretalien,

beides Entwürfe zu den Fresken in der St. della Segnatura; Timoklea vor Alexander d. Gr.; mehre Studien aus der Frühzeit.

Gotha.

In der herzogl. Sammlung: eine Klage um den todten Christus.

Gubbio.

Bei dem Grafen Ranghiasci: Scheidung von Licht und Nacht, Entwurf für die Bibel.

Harlem.

Im Teyler Museum: 10 Bl. (Paulus aus der Cäcilia in Bologna; eine Gruppe aus der Bekehrung Sauli; rc.)

Holkham.

In der Bibliothek des Grafen Leicester: 18 Bl. meist architektonische Zeichnungen (vgl. II. 187.); auch ein Bacchanal nach einem antiken Relief rc.

Kopenhagen.

Im Museum von Thorwaldsen: ein kleiner Carton zu einem Madonnenbild.

Leipzig.

Bei Hrn. Weigel: eine Gruppe von Kriegsleuten zu Fuß und zu Pferd, wie in der Kreuztragung.

Lille.

Im Museo Wicar: 42 Bl. (Madonna del Cardellino; Madonna aus dem Hause Alba; Heilige Familie für Dom. Alfani (I. 219.); die Krönung des H. Nicolaus von Tolentino (I. 157.); viele Studien nach der Natur, theils allgemeine, theils zu bestimmten Bildern, viele Skizzen zu Madonnen rc.)

London.

Bei S. **Rogers:** ein Entwurf zur Grablegung. Auch werden noch einige Blätter im Privatbesitz genannt, die aber schwerlich noch an der frühern Stelle zu finden sind. (S. Passavant I. 593. 595. III. 275.)

Mailand.

In der Ambrosiana: der Carton zur Schule von Athen; Fragment des Cartons zur Constantinschlacht; Entwurf zum obern Theil der Disputa rc.

Montpellier.

Im Musée Fabre: 3 Bl. (Ein Studium zur Disputa, mit Versfragmenten; Carton zur Madonna Tempi; ein weiblicher Kopf.)

Monte Cassino.

In der Bibliothek: Raphael's Selbstbildniß.

München.

Im k. Kupferstichcabinet: 4 Bl. (Todtenfeier eines Bischofs; ein Gefecht.)

Neapel.

Im National Museum: Moses vor Gott im feurigen Busch, Carton zum Frescobild im Vatican; die h. Familie del divino Amore, Carton.

Oxford.

In der Sammlung der Universität: 97 Bl. (Raphael's Selbstbildniß; Gott Vater aus der Capelle Chigi; der Durchgang durchs rothe Meer aus den Loggien; die Findung Mosis; ebend.; das Urtheil Salomons aus den Stanzen; Studien zur Transfiguration; eine Klage um den Leichnam Christi; ein Studium zur Elisabeth in der „Perle;" die h. Jungfrau im Grünen; viele Entwürfe, Studien und Zeichnungen zu Madonnenbildern; die Krönung Mariä; mehre Blätter aus R. Jugendzeit; die H. Katharina (in der Nationalgalerie zu London); die phrygische Sibylle aus S. M. della Pace; 13 Figuren zum obern Theil der Disputa, und noch mehre Blätter zur Disputa, zur Schule von Athen, zum Parnaß, Heliodor, Attila, zur Messe von Bolsena, zur Seeschlacht bei Ostia, und zur Constantinschlacht; viele mythologische Gestalten, auch Zeichnungen nach antiken Statuen u. s. w.

Paris.

Im Louvre: 34 Bl. (Der Durchgang durchs Rothe Meer und Moses erhält die Gesetztafeln, für die Loggien; die Verkündigung, Predellenbild zur Krönung Mariä im Vatican; die Apostel zu demselben Bild; die Klage um den Leichnam Christi; „Weide meine Schafe" Entwurf; eine Gruppe aus der Grablegung; die H. Familie mit der Fächerpalme; Maria aus der gr. H. Familie Franz I., Naturstudium; S. Katharina, Carton zu dem Bild in der National-Galerie in London, Attila's Umkehr; die Constantinschlacht, Entwurf; viele Naturstudien und Skizzen.

Perugia.

Im Pal. Donnini: die Anbetung der Könige, zur Predella der Krönung Mariä im Vatican.

In Casa Baldeschi: eine Zeichnung für Pinturicchio's Fresken in Siena.

Petersburg.

In der kaiserlichen Sammlung sind eine große Anzahl Blätter aus der Sammlung Crozat in Paris.

Rom.

In der Sacristei des Laterans der Carton zur Madonna aus dem Hause Alba.

Stockholm.

In der königl. Sammlung sind 6 Blätter Entwürfe und Studien.

Venedig.

In der Sammlung der Akademie ein frühes Skizzenbuch mit Zeichnungen nach der Natur (auch landschaftlichen) nach den Bildnissen von Dichtern und Weisen des Alterthums, nach architektonischen Formen und Verzierungen, nach Antiken (Gruppe der Grazien) ꝛc. ferner viele Studien nach Modellen, Entwürfe zu Bildern, namentlich zu Madonnen und Christuskindern ꝛc. 102 Bl.

Weimar.

Im Besitze des Großherzogs: eine Gruppe aus der Grablegung.

Wien.

In der Sammlung des Erzherzogs Albrecht: 77 Bl. Cäcilie, Skizze; Bauernhäuser; Gruppen aus der Grablegung, aus der Disputa, Schule von Athen ꝛc.; ein Blatt das erst durch ein anderes in der Oxforder Sammlung seine Ergänzung und seine Erklärung gefunden: Frauen umstehen und umknieen eine leere Wiege mit dem Ausdruck des Schmerzes — eine Frau und ein Kriegsmann zeigen nach oben, wo auf einer Mauer das Kind liegt, das ein Adler aus der Wiege geraubt hat. Entwürfe zu Madonnenbildern und H. Familien — Canigiani — Alba — Madonna im Grünen — zu einzelnen Fresken in den Loggien, zur Berufung der Apostel, zum Kindermord, zur Steinigung des Stephanus; die Tiburtinische Sibylle, Entwurf zur unteren linken Seite der Disputa; die HH. Ambrosius und P. Lombardus ebendafür; Gruppen aus der Schule von Athen, dem Parnaß, dem Burgbrand, der Krönung Carls d. Gr.; die Caritas aus der Predella der Grablegung. Alexanders Hochzeit mit Roxane; Gruppen aus Gefechten; Studien und Entwürfe; Bildnisse; ꝛc.

Windsor Castle.

In der königl. Sammlung: 23 Bl. Verschiedene Entwürfe zu den Bildern der Bibel. Der Kindermord; die Berufung der Apostel; das Abendmahl (gest. von M. Anton); Petri Schlüsselamt; Madonna dell Impannata; Entwürfe und Studien zur Disputa, zum Parnaß; die Poesie aus der St. della Segnatura; zwei Zeichnungen zur Geschichte der Psyche; Hercules und Antäus; Kriegergruppen; Madonnen und H. Familien.

Namenverzeichniß zum zweiten Bande.

Berichtigungen zum ersten Bande.

S. 20 u. im Namenverzeichniß S. 344 ist der Maler Pietro della Francesca di Borgo San Sepolcro aus Versehen di S. Croce genannt.

S. 112. Der h. Hieronymus in S. Bartolommeo von Pesaro von Giov. Santi ist wahrscheinlich derselbe, der jetzt in der Sammlung des Laterans zu Rom ist. (S. mein „Italien" achte Auflage S. 327.)

S. 169. Anm. lies Claude du Flos statt du Fost.

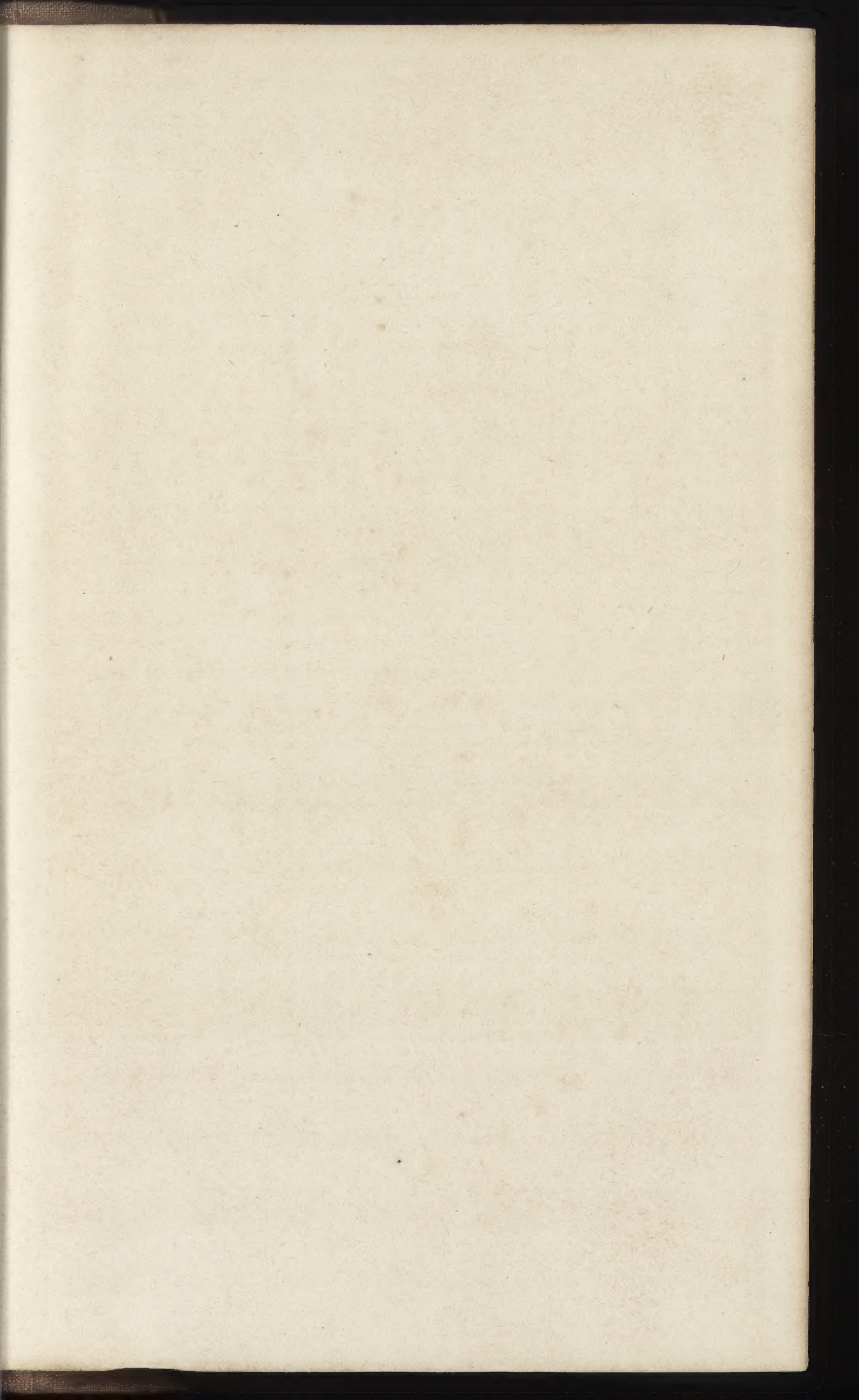
S. 254. 258 u. 345 habe ich den Maler Sodoma noch Razzi genannt, wie sein Name bis vor Kurzem allgemein geschrieben wurde. In der neuen florentinischen Ausgabe des Vasari XI. p. 161 ist aus Documenten dargethan, daß Sodoma's Zuname de' Bazzi oder de Bazis war.

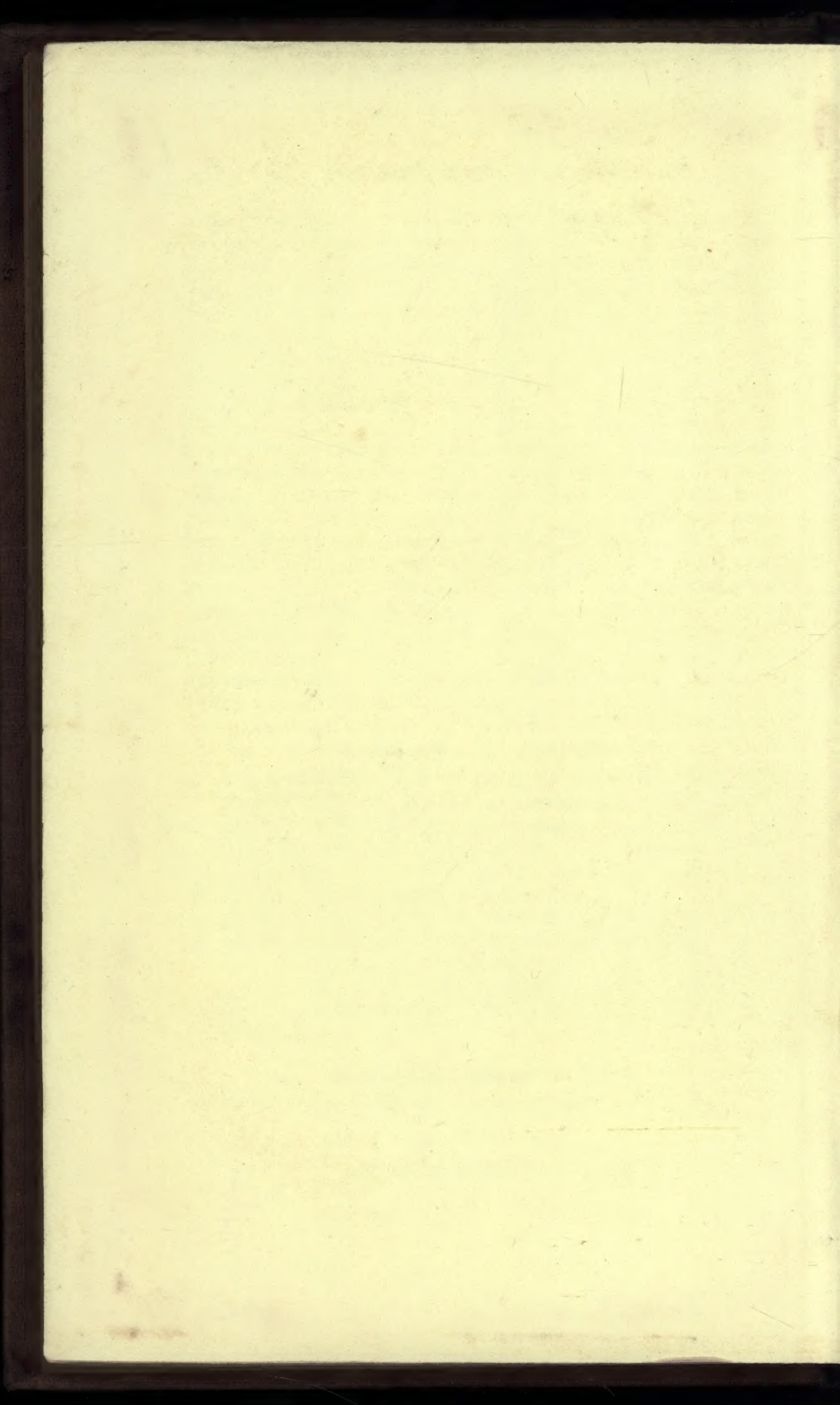
S. 320. Bei der Maßangabe der Vierge au linge habe ich Höhe und Breite verwechselt.

Berichtigungen zum zweiten Bande.

S. 43. Z. 9. v. u. l.: In der That ist die Figur des Jonas ꝛc.

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.





2 vols. 6.00

